

SHAKESPEARE- JAHRBUCH

HERAUSGEGEBEN
IM AUFTRAGE DER DEUTSCHEN
SHAKESPEARE-GESELLSCHAFT

VON

WOLFGANG KELLER UND HANS HECHT

BAND 69
(NEUE FOLGE X BAND)

MIT 4 TAFELN

LEIPZIG 1933

VERLAG BERNHARD TAUCHNITZ

Anmeldungen zur Mitgliedschaft
der deutschen Shakespeare-Gesellschaft erbeten an die
Thuringische Staatsbank, Weimar, Kaiserin-Augusta-Straße 15,
Postscheck Erfurt 22 300 (Jahresbeitrag M 10 —)



Manuskripte und Buchersendungen bitten wir zu richten
an Professor Dr **Wolfgang Keller**, Munster, Westf.,
Hittorfstraße 25,
oder an Prof Dr **Hans Hecht**, Göttingen, Hainholzweg 60
Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensionsexemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bucher- und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können
Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen



Vorstand

Präsident Prof Dr. Deetjen, Weimar

I Vizepräsident Geh Rat Prof Dr Förster, München

II Vizepräsident Generalintendant v Schirach, Wiesbaden
Redaktoren des Jahrbuchs Prof Dr Keller, Münster, Westf
und Prof Dr Hecht, Göttingen

Schatzmeister Staatsbankdirektor Wettig, Weimar

Geh. Rat Prof Dr Brandl, Berlin / Prof Dr Deutschbein,
Marburg / Prof Dr Fehr, Zürich / Prof Dr Kindermann,
Danzig / Frau v Oechelhauser, Dessau / Geh Rat Prof
Dr Schick, München / Intendant Dr Schmitt, Bochum
Dramaturg Dr Stahl, München / Prof Dr Wundt, Tübingen

Inhalt.

| | Seite |
|---|-------|
| Die 69 Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft zu Weimar (Werner Deetjen) | 1 |

Aufsätze.

| | |
|--|-----|
| Individuum und Kosmos in Shakespeares Werken Festvortrag von Max Deutschbein | 6 |
| Die Technik des Dramas Von Wilhelm Dilthey | 27 |
| Das Fortleben des elisabethanischen Dramas im Zeitalter der Restauration Von Georg Froberg | 61 |
| Shakespeare's Rustic Servants By John W Draper | 87 |
| Zur Frage der dichterischen Zusammenarbeit Von Johannes Schlaf | 102 |
| Shakespeare und das heutige deutsche Laienspiel Von Martin Luserke | 112 |
| Shakespeare und das Problem der Raumbühne Von Torsten Hecht (Mit 2 Tafeln) | 121 |
| Zum Bühnenproblem des «Cymbelin» Von Gerhart Gohler (Mit 2 Tafeln) | 181 |

Bücherschau

| | |
|--|-----|
| I Sammelreferat von Wolfgang Keller | |
| M C Bradbrook Elizabethan Stage Conditions | 166 |
| R M Alden A Shakespeare Handbook | 167 |
| P Butler Materials for the Life of Shakespeare | 167 |
| H Craig Shakespeare | 167 |
| J D Wilson The Essential Shakespeare | 168 |
| A J A Waldock Hamlet | 169 |
| L L Schucking Zum Problem der Überlieferung des Hamlettextes | 170 |
| J A Chapman Papers on Shakespeare I Hamlet | 170 |
| J Schick Corpus Hamleticum II | 171 |
| E E Stoll Poets and Playwrights | 172 |
| Shakespeare Association Facsimiles | 173 |
| D Bush Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry | 174 |
| C Williams The English Poetic Mind | 175 |
| L M Price The Reception of Engl Literature in Germany | 175 |
| J Boyd Goethe's Knowledge of English Literature | 176 |
| B Fairley Goethe as revealed in his Poetry | 177 |
| Henry C Folger (Memoir) | 177 |
| II Einzelreferate | |
| Paul V Rubow Shakespeare paa dansk (L Magon) | 178 |
| Helene Richter Kainz (Hecht) | 182 |

Zeitschriftenschau Von H Pollert und J W Kindervater

| | |
|---|-----|
| I Der Name Shakespeare Shakespeare und Italien | 185 |
| II Shakespeares Nachleben Shakespeare und Rußland | 185 |
| Shakespeare in der höheren deutschen Schule | 186 |
| Goethes Shakespeare Auffassung | 187 |

Anmeldungen zur Mitgliedschaft
der deutschen Shakespeare-Gesellschaft erbeten an die
Thüringische Staatsbank, Weimar, Kaiserin-Augusta-Straße 15,
Postscheck Erfurt 22300 (Jahresbeitrag M 10 —)



Manuskripte und Buchersendungen bitten wir zu richten
an Professor Dr **Wolfgang Keller**, Münster, Westf.,
Hittorfstraße 25,

oder an Prof Dr **Hans Hecht**, Göttingen, Hanholzweg 60

Die Herren Verleger und Autoren werden um Rezensionsexemplare ersucht, damit ihre Arbeiten in der Bucher- und Zeitschriftenschau berücksichtigt werden können

Besonders werden die Herren Universitätsprofessoren gebeten, die Einsendung der bei ihnen erschienenen Dissertationen veranlassen zu wollen



Vorstand

Präsident Prof Dr Deetjen, Weimar

I Vizepräsident· Geh Rat Prof Dr Förster, München

II Vizepräsident Generalintendant v Schirach, Wiesbaden
Redaktoren des Jahrbuchs Prof Dr Keller, Münster, Westf
und Prof Dr Hecht, Göttingen

Schatzmeister Staatsbankdirektor Wettig, Weimar

Geh Rat Prof Dr Brandl, Berlin / Prof Dr Deutschbein,
Marburg / Prof Dr Fehr, Zürich / Prof Dr Kindermann,
Danzig / Frau v Oechelhauser, Dessau / Geh Rat Prof
Dr Schick, München / Intendant Dr. Schmitt, Bochum
Dramaturg Dr Stahl, München / Prof Dr Wundt, Tübingen

Inhalt.

| | Seite |
|--|-------|
| Die 69 Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare Gesellschaft zu Weimar (Werner Deetjen) | 1 |
| Aufsätze | |
| Individuum und Kosmos in Shakespeares Werken Festvortrag von Max Deutschbein | 6 |
| Die Technik des Dramas Von Wilhelm Dilthey | 27 |
| Das Fortleben des elisabethanischen Dramas im Zeitalter der Restauration Von Georg Froberg | 61 |
| Shakespeare's Rustic Servants By John W Draper | 87 |
| Zur Frage der dichterischen Zusammenarbeit Von Johannes Schlaf | 102 |
| Shakespeare und das heutige deutsche Laienspiel Von Martin Luserke | 112 |
| Shakespeare und das Problem der Raumbühne Von Torsten Hecht (Mit 2 Tafeln) | 121 |
| Zum Bühnenproblem des «Cymbelin» Von Gerhart Gohler (Mit 2 Tafeln) | 131 |
| Bücherschau | |
| I Sammelreferat von Wolfgang Keller | |
| M C Bradbrook Elizabethan Stage Conditions | 166 |
| R M Alden A Shakespeare Handbook | 167 |
| P Butler Materials for the Life of Shakespeare | 167 |
| H Craig Shakespeare | 167 |
| J D Wilson The Essential Shakespeare | 168 |
| A J A Waldoock Hamlet | 169 |
| L L Schucking Zum Problem der Überlieferung des Hamlettextes | 170 |
| J A Chapman Papers on Shakespeare I Hamlet | 170 |
| J Schick Corpus Hamleticum II | 171 |
| E E Stoll Poets and Playwrights | 172 |
| Shakespeare Association Facsimiles | 173 |
| D Bush Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry | 174 |
| C Williams The English Poetic Mind | 175 |
| L M Price The Reception of Engl Literature in Germany | 175 |
| J Boyd Goethe's Knowledge of English Literature | 176 |
| B Fairley Goethe as revealed in his Poetry | 177 |
| Henry C Folger (Memoir) | 177 |
| II Einzelreferate | |
| Paul V Rubow Shakespeare paa dansk (L Magon) | 178 |
| Helene Richter Kainz (Hecht) | 182 |
| Zeitschriftenschau Von H Pollert und J W Kindervater | |
| I Der Name Shakespeare Shakespeare und Italien | 185 |
| II Shakespeares Nachleben Shakespeare und Rußland | 185 |
| Shakespeare in der höheren deutschen Schule | 186 |
| Goethes Shakespeare-Auffassung | 187 |

| IV | Inhalt | Seite |
|-----|---|-------|
| III | Allgemeines zu Shakespeares Werken | 187 |
| | Stenographie, Umfang der Bühnenstücke | 187 |
| | Zur bibliographischen Textkritik, Zur Cambridge Shakespeare Ausgabe, Falstaff | 188 |
| IV | Einzelne Werke Shakespeares | 189 |
| | As You Like It, Hamlet | 189 |
| | Henry the Fifth, King Lear, Macbeth | 190 |
| | Merchant of Venice, Midsummer Night's Dream, Othello | 191 |
| | Richard III, Tempest, Winter's Tale | 192 |
| | Sonnets | 193 |
| V | Das Drama zu Shakespeares Zeit | 193 |
| | Peele, Marlowe, Middleton, B Jonson, Marston, Massinger | 194 |
| VI | Nichtdramatische Literatur in Shakespeares Zeit | 195 |
| | Sackville, Forman | 195 |
| | Spenser | 196 |
| | Sidney, Dowland | 197 |
| | W Drummond, Kynaston, Daunce, Latham | 198 |
| VII | Zeitkultur | 198 |
| | Field, de Vere | 198 |
| | Kalender und Weissagungen | 199 |
| | Theaterschau Shakespeare auf der deutschen Bühne 1932/33 | |
| | (Jürgen Weisker) | 200 |
| | Statistik der Shakespeareaufführungen 1932 (E Muhlbach) | 226 |
| | Zuwachs der Bibliothek der D Sh -G (Werner Deetjen) | 230 |
| | Register | 233 |

Die 69. Hauptversammlung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft

zu Weimar (22 — 24 April 1933)

Die Tagung wurde am 22 April im Deutschen Nationaltheater mit einer Festaufführung von «Cymbelin» in Gerhart Göhlers neuer Bearbeitung würdig eröffnet. Die Hauptversammlung am 23 April wurde durch eine Ansprache des Präsidenten, Prof. Dr. Werner Deetjen, eingeleitet. Nach Begrüßung der Ehrengäste, unter denen sich der Rektor der Universität Jena, Prof. Dr. A. Esau, befand, und Worten dankbarer Erinnerung an den vor zehn Jahren verstorbenen Protektor der Gesellschaft, Großherzog Wilhelm Ernst von Sachsen, führte der Präsident folgendes aus:

Während wir bei unserer letzten Tagung im Goethe-Jahr die Beziehungen des größten deutschen Dichters zu Shakespeare in den Mittelpunkt stellten, haben wir heute die Pflicht, eines andern Weimarer Klassikers zu gedenken, dessen 200. Geburtstag in dieses Jahr fällt, Christoph Martin Wielands. Schon in seiner Jugend liebte er in Shakespeare den «außerordentlichen Menschen», das «unvergleichliche Genie». «Zum Geier», rief er, «mit dem, der einem Genie von solchem Range Regelmäßigkeit wünscht, und der vor seinen Schönheiten die Augen zuschließt oder keine Augen dafür hat». Wieland war es, der 1761 in Biberach die deutsche Uraufführung des «Sturms» unternahm und, angeregt durch den Erfolg, den er damit erntete, 22 Werke Shakespeares ins Deutsche übertrug. Mit Ausnahme des «St. Johannisnachtstraums» gab er eine reine Prosaübersetzung, die an mancherlei Schwächen leidet und im ganzen von Schlegel-Tieck weit übertroffen worden ist, uns aber nie vergessen lassen darf, daß wir in ihr trotz allem ein bahnbrechendes Werk zu sehen haben. Selbst ein so strenger Kritiker wie Lessing hat die Verdienste des Shakespeare-Übersetzers Wieland voll anerkannt. Der «St. Johannisnachtstraum» ist sogar so gut gelungen, daß noch A. W. Schlegel an diese Vorarbeit anknüpfen konnte.

Die Bewunderung für Shakespeare hat Wieland sein Leben hindurch bewahrt. Ich erinnere an die Stelle im «Agathon», die

Lessing in die «Hamburgische Dramaturgie» übernahm, an den späteren Brief an Merck, in dem er schrieb «Ich schaudere von tiefer, heiliger Ehrfurcht, wenn ich nur seinen Namen nenne, und knie hin und bete an zur Erde, wenn ich seines Geistes Gegenwart fühle» und schließlich an jenes «Sendschreiben an einen jungen Dichter», in dem Wieland erklärt «Shakespeare ist und bleibt der erste dramatische Dichter aller Völker und Zeiten Immerwährende Ausstrahlungen und volle Ergießungen des mächtigsten, reichsten, erhabensten Genius, der jemals einen Dichter begeistert hat, sind es, die mich bei Lesung seiner Werke überwältigen» Seine kostlichste dichterische Gabe, der «Oberon» dankt dem «Sommernachtstraum» vieles, und als der Tod an den greisen Dichter herantrat, beschäftigten sich seine letzten Gedanken mit dem «Hamlet»-Monolog «Sein oder Nichtsein» Mehrmals horten seine Kinder, wie er zwar schwach, aber deutlich vernehmbar des Danenprinzen berühmte Worte bald deutsch, bald englisch rezitierte

Der Name Hamlet gemahnt uns an die wichtigste Publikation unter allen wissenschaftlichen Arbeiten auf dem Gebiet der Shakespeare-Forschung, die uns das letzte Jahr brachte, den zweiten sagengeschichtlichen Band des Corpus Hamleticum Das gewaltige Werk unsres Ehren- und Vorstandsmitglieds Joseph Schrick, welches das Hamlet-Thema in Sage, Dichtung, bildender Kunst und Musik behandelt, hat nach 20jähriger durch die Not der Zeit bedingter Unterbrechung endlich seine Fortsetzung gefunden, und es besteht begründete Aussicht, daß auch die weiteren Bände bald erscheinen werden Schon in diesem Jahr hofft der Gelehrte einen neuen Band vollenden zu können Wir danken ihm für dies bedeutsame Geschenk, für das er selbst große persönliche Opfer gebracht hat, und wünschen von Herzen, daß er den Abschluß des gesamten Corpus erleben mochte, das eine internationale Bedeutung hat Das Werk führt uns nicht allein durch ganz Europa, sondern auch durch Asien bis hin zum fernen China und verrät eine geradezu ungeheure Sprach- und Literaturkenntnis So wird es weit über Deutschlands Grenzen Bewunderung erregen — Wie hoch das Ausland deutsche Forschung zu schätzen weiß, beweist auch die Tatsache, daß unser Vizepräsident Max Forster, der erst vor kurzem zum Ehrendoktor der Universität Dublin ernannt wurde, nun auch Mitglied der dortigen Akademie geworden ist

Inzwischen hat Shakespeares «Hamlet» neue Fortschritte als Welteroberer gemacht. Im litauischen Staatstheater in Kowno fand die erste litauische «Hamlet»-Aufführung unter der Regie des bekannten russischen Schriftstellers Michael Tschechow statt. Es ist das erste Werk des großen Briten, das den Litauern in ihrer eigenen Sprache von der Bühne her vermittelt wird. Auch die Tartaren spielen jetzt «Hamlet». Im Theater zu Sinfieropol in der Krim wurde das Drama in tartarischer Übertragung aufgeführt. Japans Bühnen kennen den Danenprinzen schon lange, neuerdings tritt er dort leider im modernen Gesellschaftskostüm auf, und zwar anfangs im Gehrock mit Zylinder, dann in einem gestreiften Radfahranzug, im blauen Promenadenjackett und zuletzt in Abendtoilette mit einer großen gelben Blume im Knopfloch.

Eine ähnliche Entgleisung ist bedauerlicherweise auch für Stratford geplant. Für die Festaufführungen shakespearescher Dramen, die in einigen Wochen in dem dortigen Gedächtnistheater geboten werden sollen, ist «Macbeth» in der Inszenierung des russischen Regisseurs Komisariewsky in Aussicht genommen. Der Russe bemüht sich, wie wir hören, dem Drama ein modernes Kolorit zu geben. «Fast die ganze Szenerie besteht aus Aluminium, und dieser starre Rahmen wird hauptsächlich durch Licht und Farbe belebt werden. Die alten Helden des Dramas erscheinen nicht in Rittersrüstungen, sondern erhalten das Aussehen moderner Krieger.» Diese Gegenwartsnote soll besonders dadurch betont werden, daß Macbeth, Macduff und die andern Ritter deutsche Stahlhelme und feldgraue Uniformen aus dem Weltkrieg tragen. Lady Macbeth soll im Pyjama erscheinen, und die Stimmen der Hexen werden durch Lautsprecher verstärkt.

Wenn wir mit gutem Einverständnis der Generalintendanz zur Festvorstellung für die diesjährige Tagung Shakespeares Alterswerk «Cymbelin» gewählt haben, so greifen wir damit wieder zurück auf einen Plan, der schon 1867 von uns gefaßt worden ist. Es war ein Preisausschreiben für eine neue Übersetzung und Bühnenbearbeitung des Werkes beschlossen worden, die zur Hauptversammlung ihre erste Aufführung erleben sollte. Der Plan ist damals gescheitert, um so mehr freuen wir uns, daß diesmal mit Hilfe der Bearbeitung Gerhart Gohlers, der die Übersetzung Dorothea Tiecks teilweise neugestaltet und für die Bühne eingerichtet hat, eine würdige Aufführung zustande gekommen ist, und danken allen denen herzlich, die sich darum verdient gemacht haben.

Das Drama «Cymbelin» gibt, abgesehen von seinen dichterischen Reizen, ein, wie Gohler mit Recht sagt, «mahndendes Beispiel nationaler Pflichten» und fugt sich darum gut ein in unsre Zeit einer großen nationalen Bewegung

In Stratford wird heute kein Shakespeare-Drama gegeben. Das im vorigen Jahr eingeweihte Nationaltheater ist im Augenblick Konzerthaus, in dem am Shakespeare-Tage eine Symphonie zur Aufführung gelangt. Auch unsere Gesellschaft veranstaltet heute zum erstenmal seit 1914 wieder ein Konzert, das im wesentlichen Lieder aus der elisabethanischen Zeit und Kompositionen zu shakespeareschen Texten von deren Entstehungszeit bis zur Gegenwart bietet. Vertreten sind u. a. die größten deutschen Liederkomponisten Schubert, Schumann, Hugo Wolf und Richard Strauß. Die Möglichkeit, unsrer diesjährigen Hauptversammlung eine solche Krönung zu geben, verdanken wir zwei bekannten Künstlerinnen von Rang, der Berliner Opernsängerin Rosalind v. Schirach und der sie begleitenden Komponistin und Geigerin Philippine Freifrau v. Waltershausen, geb. Schick aus München, deren Gatte Professor Hermann v. Waltershausen uns vor einigen Jahren einen wertvollen Vortrag über «Shakespeares Einfluß auf die Musik» gehalten hat.

Neue Marchen sind inzwischen über den Verfasser der Werke, die wir als die Shakespeares bezeichnen, verbreitet worden, die mit historisch-kritischer Forschung nichts zu tun haben. Jetzt soll es der 17. Graf Oxford sein, weil man auf einem alten Gemälde, das ihn darstellt, eine gewisse Ähnlichkeit findet mit dem Shakespeare, den man bis heute kannte. Neue Spotteleien wurden laut über den «Stratfordor Dorfler», über dessen Erziehung und Bildung angeblich nichts bekannt ist, dessen Unterschrift «ein analphabetisches Gekritzel» genannt wird, aber wir halten fest an Meister Wilham, dem «Dichter der geschichtlichen Tat und des ewigen Sittengesetzes», und stellen von neuem fest, wie einst Friedrich Bodenstedt am Gründungstage unsrer Gesellschaft

«Es stürzten Throne,
Weltreiche sanken, seines blieb bestehn
Der Zeiten Rost nagt nicht an seiner Krone,
Und wie wir täglich neue Wunder sehn
Am Himmel und in jeder Erdenzone,
So neue Wunder vor uns auferstehn,
Wohin wir folgen seines Geistes Spur,
Der unerschöpflich ist — wie die Natur.»

Der Präsident gedachte zum Schluß des nach Berlin berufenen Generalintendanten Dr Ulbrich, der seit 1924 mit wissenschaftlichem und künstlerischem Verständnis den Interessen unsrer Gesellschaft gedient hat, und begrüßte seine Nachfolger, den Generalintendanten Dr Nobbe und den Schauspielregisseur Dr H S Ziegler. Alsdann nahm Dr Ziegler als Staatskommissar für die Thüringischen Theater das Wort und bekannte sich zur germanischen dramatischen Hohenkunst, die mit Eifer gepflegt werden soll, um damit die Erziehung des deutschen Volkes fördern zu helfen. Er dankte der deutschen Shakespeare-Gesellschaft für ihre bisherigen Leistungen auf diesem Gebiet und erklärte sich bereit, mit ihr gemeinsam in den Bahnen der guten Tradition weiterzustreben. An seine Worte, auf die der Präsident dankend erwiderte, schloß sich der Festvortrag von Professor Dr Max Deutschbein-Marburg an über »Individuum und Kosmos in Shakespeares Werken«, der mit großem Beifall aufgenommen wurde.

Im geschäftlichen Teil hatte der Präsident von einem abermaligen, durch die wirtschaftliche Lage bedingten Rückgang der Mitgliederzahl zu berichten. Er verband damit die dringende Bitte um Werbung neuer Mitglieder. Solange die Zahl nicht wesentlich zunimmt, kann der Mitgliederbeitrag zur Aufrechterhaltung des Jahrbuchs nicht herabgesetzt werden. Staatsbankdirektor Wettig erstattete den Finanzbericht, wofür ihm Dank und Entlastung ausgesprochen wurde. Zur Unterstützung des stark in Anspruch genommenen Prof Dr Wolfgang Keller ist auf dessen Wunsch Prof Dr Hans Hecht als Mitherausgeber des Jahrbuchs gewonnen worden. Die Wiederwahl des Präsidiums wurde den Mitgliedern mitgeteilt, und diese wählten die satzungsgemäß aus dem Vorstand ausscheidenden Herren Geh. Rat Professor Schick, Intendant Dr Schmitt und Dramaturg Dr Stahl auf Vorschlag von neuem. Zugewählt wurden ferner Prof Dr Max Deutschbein-Marburg, Prof Dr Heinz Kindermann-Danzig und Prof Dr Max Wundt-Tubingen.

Prof Dr Deetjen berichtete über die jetzt etwa 9000 Bände, Bildmaterial und Handschriften umfassende Bibliothek der Gesellschaft, die um 85 Bände (darunter 28 Geschenke) vermehrt werden konnte, und hob als wertvollsten Zuwachs das Handexemplar der Werke Shakespeares aus dem Besitz von Eduard Sievers hervor. Die Bände enthalten die Vermerke über die Ergebnisse seiner Schallanalyse und wurden uns von dem großen Gelehrten, unserm Ehrenmitgliede, letztwillig vermacht.

Zum Schluß teilte der Präsident mit, daß die geplante Mannheimer Tagung infolge der veränderten Lage nicht stattfinden kann, und dankte Prof Dr Hecht, der sich um die Vorbereitungen dazu besondere Verdienste erworben hatte.

Das gemeinsame Mittagessen wurde durch zahlreiche Trinksprüche gewürzt, und der Abend vereinte die Teilnehmer im Kammerspielsaal der Weimarerhalle zu dem Shakespeare-Konzert der Damen Rosalind v Schirach und Philippine Freifrau v Waltershausen, das einen erlesenen künstlerischen Genuß bot.

Den Schluß der anregenden Tagung bildete am Montag den 24. April ein zweiter Vortrag Prof Deutschbeins im Saal des Hotels zum Elefanten, in dem der Redner unter regster Anteilnahme von Mitgliedern und Gästen eine Reihe von Hamlet-Stellen im Zusammenhang mit seinem Festvortrag interpretierte und durch seine Ausführungen eine lebhafte Diskussion auslöste.

Individuum und Kosmos in Shakespeares Werken.

Festvortrag,
gehalten vor der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft
von
Max Deutschbein

Meine Damen und Herren!

Lassen Sie mich meine Ausführungen stützen auf ein Wort
des deutschen Dichters Rainer Maria Rilke über Michelangelo

«Das waren Tage Michelangelos,
Von denen ich in fremden Büchern las
Das war der Mann, der über einem Maß
Gigantengroß,
Die Unermeßlichkeit vergaß

Das war der Mann, der immer wiederkehrt,
Wenn eine Zeit noch einmal ihren Wert,
Da sie sich enden will, zusammenfaßt
Da hebt noch einer ihre ganze Last
Und wirft sie in den Abgrund seiner Brust »

(Aus dem Stunden Buch)

Was Rilke von dem größten Italiener der Renaissance, der gleichzeitig zum Barock überleitet, sagt, trifft Wort für Wort auch für Shakespeare zu. In einem gewissen Sinne ist Shakespeare der Vollender und der Erfüller der Renaissance, besonders in seinen Komödien und Historien. Er bedeutet die Vollendung in einem doppelten Sinne: einmal bedeutet er den Höhepunkt und die Vollkommenheit der englischen Renaissance, und auf der anderen Seite ist er Vollendung, d. h. mit ihm geht die große Bewegung, die er noch einmal zusammenfaßt, zu Ende. Ja, Shakespeare ist noch mehr als der Vollender der Renaissance.

er wird in seinen großen Tragodien vom Jahre 1599 ab der Richter der Renaissance, der Überwinder der Renaissance. In seinem «Hamlet» besonders stellt er noch einmal die Renaissance in all ihrer Herrlichkeit und Stärke und ihrem Reichtum dar, besonders in der Gestalt des Hamlet. Aber gleichzeitig bedeutet dieses Stück eine kritische Prüfung der Renaissance, ein In-Frage-stellen und das Suchen nach dem Wege zu einem Neuen. Shakespeare wird zu einem Wegweiser zu einem neuen Lande. Zuerst im «Othello» (1604), diese Tragodie leitet innerhalb der Kunst Shakespeares das Barock ein. Wir haben also in Shakespeares Tragodien den Zusammenbruch der Renaissancewelt und den Durchbruch und Aufbruch einer neuen Welt vor uns.

Um diesen Wandel Shakespeares zu verstehen, müssen wir uns vergegenwärtigen, was das Weltbild, die Weltanschauung Shakespeares innerhalb der Renaissance und sich auf die Renaissance stützend, gewesen ist, und wie dieses Weltbild allmählich eine Erschütterung erfährt und zu einer neuen Sicht von der Welt und zu ihrem Sinn führen muß. Ich spreche von Shakespeares Weltanschauung, -nicht von seiner Philosophie. Philosophie im Sinne einer theoretischen Deutung des Seins auf Grund einer systematischen Erkenntnistheorie wird von Shakespeare abgelehnt, fast an allen Stellen, wo uns das Wort «philosophy» oder dessen Ableitungen begegnen, werden sie vom Dichter im abwertenden Sinne gebraucht. Shakespeare baut sich vielmehr sein Weltbild auf Grund erlebter Seinszusammenhänge auf.

Der Ausgangspunkt für Shakespeares Weltanschauung, die für seine Komödien, Histories und Sonette Gültigkeit hat, ist der Kosmismus. Es ist dies eine spezifisch künstlerische Haltung der Welt gegenüber, die wir in mannigfachen Abwandlungsformen wiederkehren sehen.

So können wir die Weltanschauung eines Galsworthy¹⁾

¹⁾ Eindeutig spricht sich Galsworthy in «Vague Thoughts on Art» über das Wesen des Kosmismus aus: «There has crept into our minds once more the feeling that the Universe is all of a piece, Equipose supreme, and all things equally wonderful, and mysterious, and valuable. We have begun, in fact, to have a glimmering of the artist's creed, that nothing may we despise or neglect that everything is worth the doing well, the making fair — that our God, Perfection, is implicit everywhere, and the revelation of Him the business of our Art.

und ebenso eines Shaw¹⁾ als Kosmismus bezeichnen Was bedeutet Kosmismus? Der Kosmismus faßt das Sein als einen in sich ruhenden Kosmos auf, dieser Kosmos empfängt seine Kräfte nicht von außen, sondern sie sind in ihm enthalten und mit ihm gegeben, also nicht *natura naturata* = geschaffene Natur, sondern *natura naturans* = eine Natur, die aus sich selbst schafft

Das Sein ist mit dem unendlichen Universum abgeschlossen Ein transzendentes Sein, das seiner Art und seinem Charakter nach von diesem Sein abweicht, ist nicht vorhanden, sondern sogar überflüssig, wenn es überhaupt einen Gott gibt, dann kann er nur in der Welt sein, und zwar als Weltseele Der Dualismus der christlichen Religion, besonders der stark ausgeprägte Dualismus der mittelalterlichen Religion, ist aufgehoben An Stelle des christlichen Dualismus tritt ein immanenter Monismus Nicht die Reformation, sondern dieser Kosmismus der Renaissance ist die schärfste Aufhebung und Antithese zur mittelalterlichen Weltanschauung

Diese Welt mit ihren eigentümlichen Kräften, mit ihrem sich selbst genügenden Sinn und Zweck ist aber auch Kosmos in dem Sinne, daß sie ein einheitlich geordnetes Ganzes ist Das Ganze ist auf die Teile, die Teile auf das Ganze abgestimmt Auch die Teile selbst sind organische Gebilde Die Welt ist erfüllt und durchwoben von Harmonie, Proportion, Einklang Von diesem so geformten Universum geht eine starke, ästhetische Wirkung aus So sagt Leonardo da Vinci „Die Natur ist ein Kosmos und die Schönheit ist das geoffenbarte Gesetz“²⁾, oder wir können John Lylys Euphues heranziehen, wo der Atheist erklärt „Und nach meinem Urteil ist es so. wenn es überhaupt einen Gott gibt, so ist es die Welt, in der wir leben das ist der einzige Gott Denn was können wir Edleres erblicken als die Welt, was Herrlicheres und

Ah! I thought — Art must indeed be priest of this new faith in Perfection, whose motto is «Harmony, Proportion, Balance» For by Art alone can true harmony in human affairs be fostered, true Proportion revealed, and true Equi poise preserved»

Damit vergleiche man die folgenden Ausführungen über Shakespeares Kosmismus

¹⁾ Merkwürdigerweise tadelt Shaw Shakespeare wegen seines mangelnden Kosmismus in seinen Tragödien. Er übersieht, daß Shakespeare bis 1599 den ästhetischen Glauben an den Kosmismus besessen hat, der allerdings in den Tragödien nach 1599 der Auflösung und der Vernichtung anheimfällt

²⁾ Wolfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, S 145

Schonerer, was Majestatischeres für den Anblick oder Dauernderes in seiner Substanz?¹⁾

Dieser Kosmos ist aber kein ruhendes starres Gebilde, sondern ein dynamisches, d. h. es handelt sich um ein Kräftespiel, um das Ringen verschiedener immanenter Mächte. Das chaotische Aufeinanderstoßen dieser Kräfte wird verhindert durch die Existenz eines Zentrums, eines Mittelpunktes, dem die verschiedenen Kräfte sich zuordnen, bzw. durch den sie in eine einheitliche Kreisbewegung geordnet werden. Für Shakespeare ergibt sich nun folgendes Weltbild: zunächst die physikalische Natur. Das Universum bildet einen Kosmos, d. h. ein gegliedertes Ganzes mit Abstufung, Rang. So steht die Sonne im Mittelpunkte des Planetensystems. Das Zentrum dieses Weltalls ist aber unsere Erde. Sie bildet den eigentlichen Mittelpunkt des Universums. Aber die Erde selbst trägt wiederum in sich einen Schwerpunkt, nach dem alle ihre Kräfte tendieren. Vgl. «Troilus und Cressida» IV, 2, 109.

«But the strong base and building of my love
Is as the very centre of the earth,
Drawing all things to it.»

Aber unsere Erde ist nicht nur das Zentrum für das Universum, sondern gleichzeitig auch der Schauplatz der menschlichen Tätigkeit. Wie die Erde der physikalische Mittelpunkt des Weltalls ist, so wird der Mensch zum Mittelpunkt des geistig-seelischen Seins überhaupt. Er wird zum Zentrum der Natur, d. h. der Mit-, In- und Umwelt. In dem Menschen konzentriert sich das gesamte Dasein, das von ihm als von einem Mittelpunkt aus erlebt wird. Der Mensch selbst ist ein Mikrokosmos, der im Zentrum des Makrokosmos steht. Er schließt das All der Dinge in sich, in ihm treffen sich alle Linien des Makrokosmos.

Die neue These von der Stellung des Menschen findet ihren beredtesten und klarsten Ausdruck bei Giordano Bruno. Wir folgen hier Cassirer, der erklärt: «Überall liegt bei ihm (= Giordano Bruno) der eigentliche Akzent nicht sowohl auf dem Universum als auf dem Ich, das die Anschauung des Universums in sich zu erzeugen hat. Die neue Weltansicht stellt sich durchweg in der Form eines neuen Impulses, eines neuen Antriebes und Auftriebes dar. Der Mensch findet sein wahres Ich erst, indem er das unend-

¹⁾ John Lyly, *The Anatomy of Wit* (ed. Arber), S. 161.

liche All in sich hineinzieht, und indem er auf der anderen Seite sich selbst zu ihm erweitert “¹⁾

Für das Verstandnis des Menschen als eines Mikrokosmos ist aber unter dem Shakespeareschen Aspekt noch entscheidend, daß auch der Mensch als Kosmos um einen starken, festen Mittelpunkt kreist. Diese unverwundliche, unveränderliche letzte Substanz bezeichnet Shakespeare mit seinem Lieblingswort «mettle», identisch mit dem Wort Metall. Das letzte, nicht weiter ableitbare, in sich selbst ruhende Zentrum des Menschen ist gleich dem echten Metall, das, je stärker der Feuerprobe ausgesetzt, um so heller und stärker aufleuchtet. Dieses «mettle», auch «noble substance» genannt, ist die ureigenste, wesende Natur des Ichs, und die letzte sittliche Forderung an den Menschen ist daher, diesem innersten Wesen, dieser «noble substance», Treue zu halten. Das ist der Sinn von Shakespeares «to thine own self be true» («Hamlet» I, 3, 78). So tritt der Mensch in seiner inneren Geschlossenheit als Mikrokosmos, zugleich aber als Lebenszentrum des Makrokosmos vor uns hin, zugleich voll schöpferischer Spontanität, kein Gefühl der kreaturlichen Abhängigkeit, nichts von Sünde, Reue u. dgl., sondern der Mensch tritt vor uns hin in dem Bewußtsein seiner Gottähnlichkeit, seiner Gottgleichheit. Die Welt wird zu einem regnum hominis, der Mensch selbst zu einem Deus humanus. Diese Erhebung des Menschen, wir können geradezu sagen, diese Vergottlichung des Menschen ist ein Kennzeichen der Renaissance-Philosophie. Sie beginnt mit dem Cusaner, dem Begründer der Renaissance-Philosophie, geht über die italienischen Humanisten hinüber nach England zu dessen Humanisten und Dichtern, um seine letzte Reife in der Philosophie Giordano Brunos zu erhalten. Von den vielfachen Äußerungen in dieser Richtung möchte ich nur die Worte des Cusanus anführen. Bei Cusanus spricht Gott zum Menschen: «Sis tu tuus et ego ero tuus». Du sollst erst du selbst sein, und dann werde ich dein sein²⁾, d. h. mit anderen Worten: wenn wir uns selbst finden, dann finden wir Gott. Oder weiter die Äußerung Pico della Mirandolas: «Die Wunder des Geistes sind größer als der Himmel». Es gibt nichts Großes auf der Erde außer dem Menschen, nichts Großes im Menschen außer seinem Geist und seiner Seele. Wenn Du zu ihnen aufsteigst, so steigst Du

¹⁾ E. Cassirer, Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance, S. 200.

²⁾ Ders., Die Platonische Renaissance in England, S. 73.

über den Himmel hinaus »¹⁾ Auch Bacon erklärt «God has placed the world in man's heart» (vgl Meissner, E St 67, 63) Und das Schlußglied dieser Apotheose des Menschen ist Hamlets Preis des Menschen in dem gleichen Stuck (II, 2, 306ff)

Ich gebe eine Übersetzung auf Grund der Q₂, weil die F, die zwar den allgemein anerkannten Ausgaben zugrunde liegt, hier, wie auch an vielen anderen Stellen, versagt

«Welch ein Meisterwerk ist der Mensch,
Wie edel durch (discursive) Vernunft,
Wie unbegrenzt an Fähigkeiten, an Gebarden, an Bewegung,
Wie ausdrucksfähig und wunderbar an Gesten,
Wie sehr an intuitiver Vernunft einem Engel gleich,
Wie sehr einem Gott gleich
Die Schönheit der Welt, das Vorbild alles Lebendigen »

Was verleiht aber dem Menschen seine gottliche Stellung innerhalb des Seins? Nicht nur seine reason, nicht nur seine apprehension, nicht nur sein Schonheitsdurst und Schonheitsdrang, sondern vor allem die Fähigkeit, dem Leben einen Sinn zu geben durch die Wertwelt Denn erst durch die Setzung von Werten wird die «Nature», die gewissen Gesetzen und Notwendigkeiten unterliegt, zu einem sinnvollen Ganzen, d h zu einem Kosmos Der Kosmos ist also Kosmos als werthaltige Natur Und wir können sagen, daß der Mensch als Logosträger dem Sein Sinn verleiht, vielleicht besser, daß der Mensch durch seinen Logos fähig ist, den immanenten Werten des Seins zu antworten to respond Ja, durch die Macht des Eros versucht er, sich mit dem werthaltigen Ganzen als werthaltiger Teil zu verbinden Diese Auffassung des Seins ist aber im tiefsten Grunde ein künstlerisches Weltbild Denn nirgendswo als in der Sphäre der Kunst ist der Mensch Schöpfer, natura naturans, ein deus humanus, als solcher der eigentlichen Natur, die erst geschaffen ist, überlegen Der Dichter ist, wie Sidney richtig sieht, im griechischen Sinne Poet, ποιητής, ein Schöpfer, ein «maker», Gott ebenbürtig Denn der Künstler gestaltet sich in seinem Werk und offenbart sich in ihm Hier allein ist der Mensch fremden Seinsmachten nicht unterworfen Hier kann er, wie Gott am ersten Tage der Schöpfung aus der rohen Masse, aus dem Chaos eine Welt gestalten

In Shakespeare tritt diese schöpferische Tätigkeit des Menschen besonders in den Zusammenhängen hervor, in denen die

¹⁾ Cassirer, Individuum und Kosmos, S 82

menschlichen Gemeinschaften auftreten. Diese Gemeinschaften kann der Mensch zu einem Kosmos gestalten, indem er ihnen gewisse Werte, die mit dem Wesen des Kosmismus verbunden sind, gibt. Am klarsten und eindeutigsten erscheint der Charakter des Kosmismus in Shakespeares Sonetten. Diese erhalten durch die gemeinsame Weltanschauung dadurch ihre innere Einheit, ja sie sind gewissermaßen aus dem Geiste des Kosmismus Notwendigkeiten. Die innere Verbundenheit des Dichters mit seinem edlen Freund und Gönner wird hier zu einer Kosmosschau. Der Freund als Mikrokosmos empfunden, ist dem Dichter das Sinnbild und die Verkörperung des Weltsystems. Beauty, Schönheit, ergriffen durch den *amore rationale*, ist der ewige Wert in enger Verbindung mit *truth*¹⁾, das eher mit Echtheit²⁾ als mit Wahrheit wiedergegeben ist. In der Schönheit offenbart sich das wahre und echte Wesen des Kosmos, wie umgekehrt die Schönheit nur soweit Schönheit ist, als sie in der Echtheit und Wahrheit fundiert. Der Dichter selbst ist in einer heiligen Liebe, *love*, zu diesen Repräsentationen des Kosmos ergriffen. Aber dieser menschliche Kosmos ist wie jeder Kosmos in Frage gestellt durch die Zeitlichkeit, *time*, besonders durch Veränderung und Tod. Ihnen sucht der Dichter zu begegnen, so fordert er den Freund auf, durch Nachkommenschaft seine Schönheit zu verewigen. Dann aber soll sein Vers als ein *documentum aere perennius* über alle Vergänglichkeit und Zeitlichkeit triumphieren und die Schönheit des Freundes der Nachwelt künden. Aber noch eine zweite Macht ist dem Kosmos feindlich, das ist die Macht der Fortuna. überall in der Renaissance stoßen wir auf diesen eigentümlich gefärbten Inbegriff der irrationalen Mächte; ein Inbegriff, der der Antike und dem Mittelalter nicht fremd war, aber in der Renaissance erst die entscheidende Rolle erhält. In Shakespeares Sonetten erscheint die Gewalt der Fortuna, die der Liebe der beiden Männer feindselig gegenübersteht, in mannigfacher Form: sei es in der niedrigen Stellung des Dichters selbst, sei es in dem Auftauchen eines dichterischen Nebenbuhlers oder auch in der räumlichen Trennung der beiden Liebenden. Noch starker wirkt sich aber das Walten der Fortuna aus in der

¹⁾ Der dritte Wert, das Gute (*bonum*) erscheint bei Sh. als *kindness* (So 105), tritt aber gegenüber Beauty und Truth zurück, wie auch sonst in der Renaissance.

²⁾ Cf. So 37, 4 (I) take all my comfort of thy worth and truth (*worth and truth* = echter Wert), vgl. A. Schmidt, Shakespeare-Lexicon sub *truth*.

Untreue des Geliebten So sieht der Dichter von allen Seiten her seine Liebe bedroht von den Großmachten Time und Fortune Aber dem gegenüber stellt er die Wahrheit, Echtheit und Beständigkeit seiner eigenen Liebe Sie ist das Bleibende, Ewige, Unveränderliche Sie gewahrt allein gegenüber den feindseligen Mächten Ewigkeit So kann der Dichter ausrufen «Love's not Time's fool» (So 116, 9) So schließen «true love» und «constancy» (So 105, 6) einen engen Bund, als höchster Wert, der das Dasein des Einzelnen wie der Gesamtheit beherrscht, bleibt truth, während die Schönheit immer mehr an Bedeutung zurücktritt, da oft auch wertlose Dinge eine wenn auch nur äußere Schönheit besitzen (So 54), die zu stark der Veränderlichkeit und der Vergänglichkeit ausgesetzt ist

Auch gegenüber den Versuchen seiner Nebenbuhler, die die Vorzüge seines Freundes mit einer überreichen Rhetorik feiern, erklärt der Dichter, daß seine Waffe die truth ist (vgl. So 82)

«Thou truly fair wert truly sympathized
In true plain words by thy true telling friend»,

ähnlich So 21

Wie stark die Macht und Bedeutung der truth für Shakespeare in der Periode von 1593—1598 wird, sieht man an den zahlreichen Neubildungen mit «true»¹⁾, z. B. a true-born Englishman, Rich II, 1, 3, 309, a true-born gentleman, H VI A II, 4, 27, true-bred, true-begotten, true-derived, true-devoted, true-disposing, true-telling So 82, 12 Charakteristisch ist auch, daß der Gebrauch von truth im Sinne von genuineness zuerst bei Shakespeare H. V IV, 3, 14 auftaucht (nach dem N E D), vgl. noch S 12 Anm 2)

Als Gegenbild nun zu der Liebe zu dem Freunde erscheint in den Sonetten die Persönlichkeit der schwarzen Dame Hier ist die treibende Macht nicht love = Liebe, sondern lust = Sinnenlust Ihr fehlt die wahre Schönheit Auch besitzt sie nicht truth, sondern «falsehood» (So 137 u 138) Und wo die Verbindung zweier

¹⁾ In den späteren Werken um 1598 wird die ursprüngliche Verbindung von Wahrheit und Schönheit gänzlich gelöst, ja beide treten zu einander in Gegensatz und schließen sich einander aus, vgl. «As you like it» I, 1, 2, 89ff For those that she (Fortune) makes fair she scarce makes honest, and those that she makes honest she makes very ill favouredly, vgl. auch Hamlets Worte an Ophelia

In den Barockdramen wird selbst truth in Frage gestellt, so vor allem in «Macbeth», das geradezu als das Drama des Doppelsinnes und der Doppeldeutigkeit alles Seins (Equivocation) bezeichnet werden kann

Menschen nur auf Sinneslust beruht, ist sie dem Untergang geweiht. Nirgendwo offenbart sich die Vergänglichkeit so stark als in dem sinnlichen Genuß (So 129), und nirgendwo ist der Einfluß der Fortune so groß wie in diesem Falle, da die Gegenwart der «true love» fehlt. Das Ende ist ein Chaos, kein Kosmos.

Der Kosmos prägt sich aber in einer zweiten Form der menschlichen Gemeinschaft aus: im Staate. Shakespeare hat seine politischen Anschauungen, seine Auffassungen vom Staate niedergelegt in seinen großen Historien, ferner an sie anschließend im «Julius Caesar» und in «Troilus und Cressida». Dieses Drama enthält geradezu das politische Bekenntnis Shakespeares. «Troilus und Cressida» übermittelt sein politisches Vermächtnis dem englischen Volke. Shakespeare hat von allem Anfang an ein leidenschaftliches Interesse für das politische Leben seines Volkes gehabt, und die Bedeutung seiner Historien liegt nicht bloß in dem starken dramatischen Interesse, das die großen Manner und Ereignisse der Geschichte in uns hervorrufen, sondern vor allen Dingen in den starken politischen Impulsen, von denen die großen historischen Tragödien Shakespeares durchbebt sind. Man muß beachten, daß in dem Zeitalter der Königin Elisabeth das politische Leben sich weniger in Volksversammlungen und im Parlament abspielen konnte. Auch Zeitungen gab es noch nicht. An deren Stelle treten das politische Drama und die politische Ballade als Mittel der aktiven Politik.

Die Geschichte war für Shakespeare untrennbar von der Politik. Für ihn gelten die Grundsätze, die sein großer Landsmann Seeley über das Verhältnis von Politik und Geschichte aufgestellt hat. Für Shakespeare und Seeley ist die Geschichte der große Kunder der politischen Weisheit, die unvergleichliche Schule für die Staatsmanner. Shakespeare liest wie Seeley die Geschichte, um deren Gesetz zu entdecken. Die Geschichte wird ihm zu einem Paradigma, zu einem Vorbild politischen Denkens und Handelns. Die Aufgabe des historischen Dramas wie eines jeden Schauspiels überhaupt ist für Shakespeare «to hold a mirror up to nature». In unserem Falle haben die Historien für Shakespeare die Bedeutung, daß sie das staatlich politische Leben wie in einem Spiegel auffangen, und gleichzeitig will Shakespeare diesen Spiegel seinem Volk vorhalten, aber auch seinen adligen Freunden.

Wir kommen nun zur Kernfrage: Was ist Shakespeares Staatsbegriff? Er setzt sich zunächst mit dem überkommenen Staats-

begriff auseinander, wie ihn in typischer Weise Machiavell für die Renaissance geprägt hat. Nach dieser Auffassung ist der Staat eine naturgegebene Einheit mit ihr eigentümlichen Gesetzen und Kräften. Diese Gesetze sind aber nicht von außen gesetzt, sondern liegen im Inneren des Staates selbst. Daher die Ablehnung aller christlichen oder moralischen Betrachtungsweise bei Machiavell. Der Staat ist also ein natürliches Wesen, eine «physical entity» (Wesenheit), auf sich beruhend und aus sich selbst heraus wollend. Aber für Shakespeare ist der Staat mehr als eine «physical entity», er ist eine «moral entity». Er ist nicht nur physisch bedingt, sondern ebenso ein ausgesprochen sittlich-geistiges Wesen. Shakespeare erhebt den Staat zu einem Kosmos, der nicht bloß seine Existenz als Naturwesen hat, sondern seinen Sinn empfängt durch die Werte, deren Träger er ist. Der Staat als geistig-seelischer Kosmos bedeutet für Shakespeare eine harmonische Ausgleichung der zentrifugalen und zentrifugalen Kräfte. Und zwar sind die zentrifugalen Kräfte in dem Führer der Nation, in dem Monarchen, verkörpert. Die Untertanen, die Stände besonders, repräsentieren die zentrifugalen Kräfte. Der Monarch steht wiederum im Zentrum des kosmischen Kraftfeldes. Er ist der Schwerpunkt, der alle Kräfte anzieht. Von diesem Gesichtspunkt aus verstehen wir die Bedeutung der Monarchie. So ist die «balance» = «Gleichgewicht» das Geheimnis des Shakespeareschen Staates, und in diesem Punkt ist das Shakespearesche Staatsbild ein getreues Abbild des Tudor-Staates¹⁾. Denn die politische Leistung der Tudors liegt in ihrer Fähigkeit, die «balance», den Ausgleich zwischen den verschiedenen Ständen und Interessen im Sinne des Ganzen durchzuführen. Shakespeare prägt uns immer wieder die Lehre ein: überwiegen in dem Staate die zentrifugalen Kräfte, so wird der Staat zum Chaos, überwiegen die zentrifugalen Kräfte, so wird er zur absoluten Monarchie, da der lebendige Ausgleich der Kräfte fehlen und eine vollkommene Erstarrung eintreten würde.

Aber neben der «balance», deren Einhaltung und Durchführung die Aufgabe der Monarchie ist, ist der kosmische Charakter des Staates bedingt durch die «loyalty», die von Carlyle als «the life-breath of all society» bezeichnet wird, und auch hier ist es charakteristisch, daß die Historiker immer wieder betonen, daß sich die

¹⁾ Siehe Sh.-Jahrb. 56, 95

Königin Elisabeth nicht auf die Untertanenpflicht, auf irgendwelche gesetzliche, religiöse Verpflichtungen ihrer Untertanen ihrem Herrscher gegenüber verließ, sondern daß sie stolz war, daß das stärkste Band zwischen ihr und ihren Untertanen die «loyalty» war. In der Loyalty ist nicht nur die legale sittliche Verpflichtung von Untertan und Herrscher enthalten, sondern es ist das Gefühl der harmonischen Verbundenheit, die alle Glieder einer organischen Einheit erfüllt¹⁾ Das sind Balance und Loyalty, die Grundpfeiler des Shakespeareschen Staatsideals, und beide bedingen sich gegenseitig. In der Balance kommen die natürlichen Kräfte des Staates zum Ausgleich, es ist die naturhafte, äußere Harmonie. Loyalty ist hingegen die sittlich seelische Harmonie, sie bedeutet die innere Harmonie der menschlichen Träger des Staates.

Nun gibt es unter den menschlichen Trägern des Staates Kräfte, die den Kosmos in Gefahr bringen, und zwar wird die Balance gefährdet durch Willkür und Eigenwillen, durch «rude will» und «appetite». Diese gefährden die Existenz des Staates, weil dann der Untertan die ewige Regel der «degree», der Einordnung, der Unterordnung verletzt. Aber auch der Monarch kann seine Aufgabe nicht erfüllen, wenn er sich willkürlichen Neigungen, «self-will», «self-assumption» hingibt. Heinrich VI und Richard II., die, beide an sich wertvolle Naturen, ihren eigenen Neigungen und Stimmungen nachleben, statt das Gebot des Staates zu erfüllen, stören durch ihren wenn auch noch so hochstehenden Eigenwillen die Existenz des Staates.

Auf der anderen Seite wird die Loyalty durch die «commodity», durch den Eigennutz gefährdet, und nichts untergräbt stärker die loyalty als diese «commodity». Ich erinnere hier nur an die scharfen Worte, die Shakespeare im «King John» seinem Liebingshelden Faulconbridge in den Mund legt, denn gerade diese Gestalt wird zum Träger der politischen Ideen Shakespeares. Im «King John» II, 1, 561ff. gibt Shakespeare ein feines Bild von dem Wirken der «commodity» und gebraucht hier das bezeichnende Bild vom Übergewicht, das die gestoßene Kugel von der einmal eingeschlagenen Richtung abbringen kann.

¹⁾ Thomas Carlyle, Critical and Miscellaneous Essays III, 14. «This Idea, be it of devotion to a man or class of men, to a creed, to an institution, or even, as in more ancient times, to a piece of land, is ever a true Loyalty, has in it something of a religious, paramount, quite infinite character, it is properly the Soul of the State, its Life, mysterious as other forms of Life, and like these working secretly, and in a depth beyond that of consciousness.»

Außer in Ehe und Freundschaft und außer im Staate kann sich das menschliche Gemeinschaftsleben noch in einer dritten Form gestalten, in der Gesellschaft Society Während die politische Gemeinschaft die Bindungen, die Basis für Shakespeares Histories bildet, ruhen seine Komodien auf der neu erstandenen Renaissance-Gesellschaft, die in England im wesentlichen eine hofisch-adlige war Ohne diesen soziologischen Hintergrund sind Shakespeares Lustspiele nicht denkbar und begreifbar Voraussetzung einer solchen Gesellschaft, die wirklich Geselligkeit erteilt, ist die Gleichberechtigung und Gleichachtung aller ihrer Mitglieder, zwischen verschiedenen Ständen kann keine gesellige Verbindung entstehen Besonders setzt die Komödie als gestaltete Form der Gesellschaft die Gleichberechtigung von Mann und Frau voraus Alle diese Bindungen ermöglichen es erst, daß die Gesellschaft einen kosmischen Charakter erhält Wo diese organische Kosmosstruktur fehlt, hört die Existenz der Gesellschaft auf

Welches sind nun die Werte, die die Lebenshaltung und Lebensführung dieser elisabethanischen Renaissance-Gesellschaft bestimmen und ihr einen kosmischen Charakter geben?

Zunächst ist es die Ehre, die honour Wie stark die honour gemeinschaftsbindende Kraft hat, ergibt sich aus Rabelais, der für die neue Gesellschaft, die sich im Kloster Thélème zusammenfindet, folgende Grundsätze proklamiert *Fay ce que voudras Parce que gens liberes, bien nayz, bien instructz, conuersans en compaignies honnestes, ont par nature un instinct et aguillon, qui tousjours les pousse à faictz vertueux et retie de vice Lequel ilz nommoient honneur* (Gargantua I, 57)

Es scheint zunächst, als ob die honour ein spezifisch männliches Wertideal ist Aber die Renaissance-Gesellschaft hatte auch für die Frau ein entsprechendes Äquivalent Es ist die Dignität¹⁾ Man braucht nur an Shakespeares Frauengestalten in seinen Komödien zu denken, um eine Vorstellung zu haben, was mit «dignity» gemeint ist Es ist eben der Gegenwert zum männlichen honour

Neben der honour und Dignität existiert noch ein zweiter Wert, den die Shakespearesche Gesellschaft anerkennt, und auf deren Durchführungen das Leben dieser Gesellschaft beruht Es handelt sich um «fair play» Das Zusammensein, das Zusammenwirken

¹⁾ Vgl. auch v. Martin, Soziologie der Renaissance, S. 100 Dignity im Sinne von Dignität scheint zuerst Milton P. L. VIII, 189 zu gebrauchen

dieser Gesellschaft ist ein vornehmes, anständiges, schönes Spiel, ein Zuteilwerdenlassen von gleichen Rechten, eine gleiche Anerkennung des rein Menschlichen, auch wenn der Vertreter in einem anderen Lager steht. Es ist bezeichnend, daß die weitbekannte und jetzt oft mißbrauchte Formel «fair play» erst von Shakespeare in die Literatur eingeführt worden ist. Dieser Grundsatz, auch dem Gegner «farness» zuteil werden zu lassen, ist ja zu einem wesentlichen Element des englischen Lebens, besonders auch des politischen geworden. Wir fassen zusammen: organisches Gesellschaftsleben beruht auf honour auf der einen Seite und auf fair play auf der anderen Seite.

Was steht aber hier im Zentrum dieses geordneten Ganzen? Das Ganze wird beherrscht vom «comic spirit», dem Geist des Komischen, um einen Ausdruck von Meredith zu gebrauchen. Der Comic Spirit sorgt dafür, daß die Menschen den Grundsätzen der Gesellschaft treu bleiben. Wenn der Einzelne aus Eitelkeit, Selbstüberhebung, aus mangelnder Elastizität und Spannkraft das Spiel der Gesellschaft nicht mitmachen will oder kann, dann wird dieser Mensch durch den Comic Spirit in das richtige Licht gesetzt, d. h. als komische Person dargestellt. Die Hauptwaffe des Comic Spirit ist der «wit», diese intellektuelle Phantasie, die belebende, unterhaltende Kraft der Shakespeareschen Komodien. Der Träger des Comic Spirit ist aber in den Komodien auch das Kraftzentrum der Handlung, so ist Puck im «Sommernachtstraum» eine Verkörperung des Comic Spirit, ebenso in gesteigerter und geadelter Form Portia im «Kaufmann von Venedig», und ähnlich die übrigen Shakespeareschen Frauengestalten, wie Beatrice oder Rosalinde usw. In den späteren Komodien tritt aber daneben der Narr als Vertreter des Wit auf, so Touchstone in «As You Like It» und Feste in «What You Will». Damit ist aber auch eine Wendung angedeutet, denn der Narr als Träger des Wit bedeutet ein In-Frage-Stellen der positiven Kräfte der Gesellschaft.

Die Formen der menschlichen Gemeinschaft Ehe, Freundschaft, Staat und Gesellschaft sind demnach organische, kosmische Gebilde oder besser gesagt: sie können ihr Wesen, ihre Eigenart erst dann erfüllen, wenn bestimmte fundamentale Prinzipien in diesen natürlichen Institutionen durchgeführt werden und in ihnen walten. Diese fundamentalen Prinzipien müssen aber von dem Individuum anerkannt und bejaht werden, sie werden für ihn zu normgebenden Werten, die sein

Tun und Handeln bestimmen sollen, und denen er sich einzuordnen hat. Diese objektiv-gültigen Werte, die zugleich innerhalb der Gemeinschaft als gestaltbildende Prinzipien sich aufweisen lassen, ergeben nun eine eigentümliche Doppelreihe.

Für die Gemeinschaft von zwei Personen gelten als höchste Werte Truth und Beauty,

Für die Volksgemeinschaft Loyalty und Balance,

Für die Gesellschaft Honour und Fair Play.

Truth, Loyalty und Honour sind Explikationen desselben Prinzips. Ebenso Beauty, Balance, Fair Play, nur auf die verschiedenen Formen der menschlichen Gemeinschaft angewandt. Sie werden daher oft miteinander gebraucht. So wird ausdrücklich Humphrey von Gloucester als «the map of honour, truth, and loyalty» (Hen VI B III, 1, 203) bezeichnet, und ebenso antwortet Desdemona auf die Frage des Othello (IV, 2, 34) «Why, what art thou? — Your wife, my lord, your true and loyal wife», wobei zu beachten ist, daß loyal in diesem Sinne auf das Verhältnis der Ehegatten angewandt, zum erstenmal in der englischen Literatur hier im «Othello» auftritt.

So erscheint das Weltbild und die Weltanschauung Shakespeares scheinbar einheitlich und tief begründet in seinen Werken bis 1599. Der Mensch als Mikrokosmos ist eingebettet in den Makrokosmos. Er bildet den Halt und die Stütze der Welt. Er trägt in seinem Innersten ein unfehlbares und nie schwankendes «Mettle», das ihn befähigt, alle seine Kräfte harmonisch auszubilden. So ist er fähig, seiner Um-, Mit- und Inwelt kosmische Gestaltung zu geben. Innerhalb der Lebensformen der menschlichen Natur, wie Freundschaft, Staat, Gesellschaft, ist er der Schöpfer von menschlichen organischen Formen. Er ist der Meister der Natur. Durch ihn wird die Natur zum Kosmos, indem er die in der «nature» enthaltenen Prinzipien aktiviert, bzw. diesen natürlichen Lebensformen seine Werte mitteilt.

Dieses gewaltige Gebäude einer Weltanschauung bricht aber um die Wende des Jahrhunderts in Shakespeare und damit in Shakespeares Werken zusammen. «Julius Caesar» und «Troilus und Cressida» zeigen den Umbruch, «Hamlet» den Zusammenbruch, aber gleichzeitig den Ansatz zu einem Neuen. In den auf «Hamlet» folgenden Tragödien erfolgt der allmähliche Durchbruch dieses Neuen, langsam und tastend, bis im «Tempest» die letzte end-

gultige Phase in Shakespeares Weltbild erreicht ist. Die Krisis, die Shakespeare am Ende des Jahrhunderts erfährt, und deren Niederschlag am stärksten im «Hamlet» zu beobachten ist, wirkt sich in dreifacher Hinsicht aus, zunächst im Verhältnis des Menschen zum Universum. Makrokosmos und Mikrokosmos werden nicht mehr von immanenten Gesetzen und Kräften beherrscht, die einen harmonischen Ausklang beider ergeben, sondern sind ebenso sehr und vielleicht noch stärker transzendenten Einwirkungen und Einflüssen unterworfen. Überall stoßen wir auf übernatürliche, überweltliche Kräfte, die teils göttlicher, überirdischer, teils dämonischer, unterirdischer Natur sind. Der Mikrokosmos ist damit in seiner Wesenheit als Kosmos gestört. Die Erde ist nicht mehr die *stella nobilis*, das edle Gestirn, das Zentrum des Universums, sondern der Schauplatz übernatürlicher, irrationaler Mächte, die miteinander auf Tod und Leben zu ringen scheinen. Das gilt insbesondere auch von der menschlichen Seele, die völlig den Charakter eines Mikrokosmos verliert und in der sich chaotische Spaltungen und Risse zeigen. Sofort steigen vor unserer Phantasie die Gestalten des Othello, des Macbeth und König Lear auf.

Der Mensch sinkt jetzt zum Spielzeug der Götter herab. Er ist das Gegenteil von dem, was er bisher gewesen war, als der schöpferische Mittelpunkt eines Kosmos. Der Mensch scheint nur noch soweit Bedeutung zu haben, als er der Tummelplatz dämonischer und göttlicher Kräfte ist. Er wird zum Kampf-schauplatz dieser irrationalen Mächte und hat eigentlich keinen Sinn und Bedeutung mehr in sich und für sich.

Die Krisis, die Shakespeare erlebt, kommt ferner auch in der Auffassung des Ich und seiner Substanz zum Ausdruck. Shakespeare kommt zu der Erkenntnis, daß das letzte innerste Wesen des Menschen gewisse Elemente des Schlechten und Unvollkommenen enthält. Das Edle ist mit einem Schlechten, Bösen legiert. Niemals erscheint das Metalle in absoluter Reinheit. Diese Legierung mit dem Minderwertigen führt in gewissen Zusammenhängen zum Untergang des Menschen. Besonders scheinen die dämonisch-metaphysischen Kräfte dahin zu wirken, daß dieses Schlechte in dem Menschen das Übergewicht gewinnt, und zwar in dem Sinne, daß die dämonischen Mächte die Möglichkeit haben, an den Menschen als Versucher heranzutreten — eben durch Vermittlung jenes Minderwertigen. Dies ist der tiefere Sinn der berühmten Stelle im «Hamlet» I, 4, 13ff., wo der Danenprinz

die Erkenntnis ausspricht, daß oft ein kleiner Fehler oder geringer Mangel den Menschen zugrunde richtet, mag er noch so stark von Natur und Schicksal begnadet sein

«Der Gran von Schlechtem zieht des edlen Wertes
Gehalt herab in seine eigne Schmach»

In diesen Zeilen liegt auch das tragische Problem für Othello und die folgenden Tragodien beschlossen

Entscheidend aber für die tragische Auffassung des Weltganzen ist für Shakespeare das neue Verhältnis geworden, in das der Mensch zur Natur tritt, zur Um- und Mit-Welt. Das harmonische Wechselspiel zwischen Ich und Welt, das den Menschen in das Zentrum der Welt stellte, wird jetzt in Frage gestellt. In den Komodien und Historien bedeutet der Einsatz der positiven Kräfte des Menschen ein Zusammenklngen mit den Kräften des Seins, der «Nature», z. B. des Staates, der Gesellschaft, gleichzeitig war der Zweck, der Sinn und die Aufgabe der menschlichen Tätigkeit identisch mit dem «purpose of nature». Dieser «purpose of nature» ist aber Selbsterhaltung, Vervollkommenng des Kosmos durch Entfaltung der in diesem ruhenden Kräfte. Aber jetzt muß Shakespeare die Erfahrung machen, daß die Berufung des Menschen nicht mehr übereinstimmt mit dem «purpose of nature». Der Einzelmensch stellt sich und muß sich außerhalb des Nexus, außerhalb des kosmischen Zusammenhangs stellen, um sich selbst treu zu bleiben. Es besteht kein Zusammenhang mehr zwischen Individuum und kosmischer Natur. Gerade die edelsten Absichten, die ideale Gesinnung, das sittliche Handeln führen den Menschen in einen bestimmten Seinszusammenhang, zum Untergang. So sind es gerade die wertvollen Eigenschaften, die den Helden der großen Tragodien zum Verhängnis werden¹⁾ dem Brutus seine edle Gesinnung und Ehrenhaftigkeit, «Honesty», dem Hector die Loyalty, dem Hamlet das unbedingte Bekenntnis zur Truth, zur Wahrheit.

¹⁾ Vgl. die Worte Adams in «As you like it» II, 3, 10
 Know you not, master, to some kind of men
 Their graces serve them but as enemies?
 No more do yours your virtues, gentle master,
 Are sanctified and holy traitors to you
 O what a world is this, when what is comely
 Envenoms him that bears it!

Damit haben wir aber das Tor des Tragischen erreicht. Auf der einen Seite steht der Mensch mit seinem richtunggebenden Glauben an unvergängliche Werte, und auf der anderen Seite steht ein Kräftespiel der Natur. Wir haben es also mit dem Gegensatz von Wert und natürlichem Sein zu tun.

Nach Scheler (Vom Umsturz der Werte I, S. 251) hat unsere Welt im Gegensatz zu einer kosmischen Welt folgendes charakteristische Wesensmerkmal. Der kausale Verlauf der Dinge nimmt keine Rücksicht auf die Werte, die sich neben diesem Verlauf selbst zeigen. Es ist so, daß die Forderungen, die die Wertwelt aufstellen muß, dem kausalen Verlauf gegenüber wie nicht vorhanden sind. Die Forderungen dieser Wertwelt erstrecken sich aber auf Einheitsbildungen, oder auf den Fortgang einer Entfaltung und Entwicklung des Geschehens in der Richtung auf ein «Ideal». Scheler also erkennt mit Recht, daß der kausale Verlauf der Dinge auf die Forderungen, die die Wertwelt aufstellt, keine Rücksicht nimmt. Der Kausalverlauf der Dinge, oder die «Nature», ist weitblind. Das zweite Moment ist, daß die Wertwelt gewisse Forderungen aus sich heraus an das Sein stellt, und zwar handelt es sich hier um die kosmische Gestaltung des Seins, um seine Einheitsbildung, um seine Entfaltung und Entwicklung durch die Werte selbst.

Damit eröffnet sich uns aber ein tragischer Widerspruch. Das Sein spaltet sich auf in einen notwendigen Verlauf eines kausalen Zusammenhanges des Daseins und in eine individuelle Freiheit, die in der Wertwelt verhaftet ist. Der Mensch als Wertträger ist frei, als Geschöpf ist er der Notwendigkeit des Daseins unterworfen. Wertwelt und kausale Daseinswelt können nicht mehr in Harmonie zueinander treten.

Es ist mir natürlich nicht möglich, in dem Rahmen der heutigen Stunde diese gewaltige, furchtbare Auseinandersetzung in Shakespeares Mind zu zeigen. Ich will hier nur versuchen, mit wenigen Strichen an der Gestalt des Hamlet die Dialektik dieses Prozesses zu zeigen. Hamlet erkennt wohl das Rachegebot seines Vaters als ein natürlich-sittliches an, aber trotzdem er allen Grund, auch die notwendige Stärke und die Mittel, auch den Willen zur Rache hat (IV, 4, 44), schreitet er nicht dazu. Warum? In letzter Linie deshalb, weil er einen wirklichen Sinn in dem Dasein nicht mehr entdecken kann. Die Werte, an die er glaubt, die er für unvergängliche Maßstäbe halt, haben keinen Platz in dieser Welt. Er muß fest-

stellen, daß der Seinszusammenhang, d h «Nature» und Schicksal, wertblind, ja wertfeindlich sind. Alle seine Pläne, alle seine besten Absichten scheitern, ja verkehren sich in das Gegenteil, da alles menschliche Handeln eben dem Gesetz der Heteronomie der Zwecke unterliegt. Daher muß er sich am Ende zu der Anschauung durchringen, daß der Mensch weder selbst Herr seines Schicksals ist, noch aber einer bloßen naturhaften Kausalität unterworfen ist, sondern daß eine Vorsehung sein Handeln bestimmt. Und damit ist ein ganz neues Positives für den Menschen gewonnen.

Hamlet ist in seiner Autonomie unsicher geworden, er muß anerkennen, daß der Mensch nicht aus sich selbst sein Leben gestalten kann. Wir werden die Metaphysik im Hamlet besser begreifen, wenn wir die Ausführungen Tillichs über die religiöse Lage des modernen Menschen heranziehen.

Tillich in seiner «Religiösen Verwirklichung» sagt von dem modernen Menschen, daß dieser sich zwar als autonom fühlt, aber in seiner Autonomie unsicher geworden ist¹⁾ «Welt und Leben sind ihm zum Rätsel und Geheimnis geworden. Das Geheimnis aber hat nicht mehr bergende Wirkung, sondern bedeutet nur eine tiefe Fragwürdigkeit seiner Existenz. Der Mensch der Gegenwart muß diese Fragwürdigkeit durchleben. Darin bleibt er autonom, daß er jede heteronome Rückkehr zur Autorität und Tradition ablehnt. So steht er in der Autonomie nicht mehr selbstsicher schaffend, sondern beunruhigt, zwiespaltig, oft verzweifelt. Es ist die menschliche Grenzsituation, die er lebt. Die menschliche Grenzsituation ist da erreicht, wo die menschliche Möglichkeit schlechthin zu Ende ist, die menschliche Existenz unter eine unbedingte Bedrohung gestellt ist.» Es tut sich vor dem Menschen ein Abgrund auf, und zwar der Abgrund einer völligen Sinnlosigkeit. Dieser Abgrund ist das Große im Hamlet selbst. Hier erscheint die Quintessenz des Menschen als Staub, jenes Menschen, der einst die Krone der Schöpfung war. Man vergleiche besonders die Totengraberzene in der 1. Szene des V. Aktes, die absolut symbolisch wirkt und nicht bloß Entspannungsszene ist, sie ist vielleicht das Tiefste im «Hamlet» selbst. Hier tut sich die absolute Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins auf, hier schauen wir in

¹⁾ Ich folge hier z. T. der kurzen Darstellung der Tillichschen Auffassung in der Zeitschrift *Evangelisch-Sozial* 1932, S. 153ff.

den ungeheuren Abgrund der menschlichen Existenz Die beiden Totengraber schaufeln nicht nur der Ophelia das Grab, sondern der ganzen Renaissancewelt, ja der ganzen Menschheit

Das Gewaltige in Shakespeares «Hamlet» ist also, daß hier der Mensch in seine Grenzsituation gestellt wird Er ist verhaftet in der Nature, die aber keine absolute Daseinsfülle mehr ist Sie ist eher ein Schatten, ein Traum Und auf der anderen Seite ragt in diese schattenhafte Welt die transzendente Welt in ihrer Unbegreiflichkeit, in ihrer unendlichen Tiefe hinein, und der Mensch steht gewissermaßen im Schnittpunkt dieser Scheinwelt der Natur und der absoluten Welt der Transzendenz Diese Stellung ist dem Menschen gegeben, er kann sich ihr nicht entziehen, nicht durch Selbstmord (er darf nicht «shuffle off this mortal coil»), aber auch nicht dadurch, daß er im Jenseits auf irgendeine Weise sich Sicherungen schafft Vielmehr muß er sein Schicksal bejahen in Freiheit in dem Sinne, daß er einen freiwilligen Glaubensakt vollzieht Die Freiheit liegt in der Entscheidung, daß wir Gottes Willen als das Letzte, Außerste und Unwiderrufliche anerkennen wollen Die Nature und das menschliche Dasein an sich haben keinen Wert, keinen Sinn, aber sie empfangen Sinn und Bedeutung von dem Transzendenten her Die Autonomie wird abgelöst im «Hamlet» durch eine Theonomie, das bedeutet das «Erfülltsein der autonomen Form mit einem sie tragenden und durchbrechenden transzendenten Sinn» (Tillich) Nach dieser Auffassung — und dies ist auch die Auffassung Hamlets — gibt es überhaupt nur einen Sinn im menschlichen Dasein, und dieser kommt vom Transzendenten her Es ist ein freier Akt der gottlichen Gnade, ob er dem menschlichen Dasein Sinn geben will oder nicht Die Menschen, deren Leben einen Sinn hat, sind begnadet Aber das soll die Menschen nicht stolz machen, sondern demutig Gibt aber Gott dem Einzeldasein keinen Sinn, so kann der Mensch wohl bitten, daß der Kelch an ihm vorbeigeht, aber Gott bleibt in seiner Majestat und Unergrundlichkeit bestehen, auch wenn er uns nicht erhört Seine Entscheidung ist gultig für das Diesseits und Jenseits Der Glaube allein befähigt uns, auch zu der furchtbarsten Entscheidung Gottes «Ja» zu sagen Die Größe der Tragik im «Hamlet» liegt gerade darin wenn überhaupt ein Mensch auf dieser Welt gewesen ist, der durch seine Anlagen, durch seine schicksalhafte Stellung berufen gewesen ist, ein sinnvolles Leben zu führen, so war dies Hamlet Und dieses reiche Menschentum wird durch das Leben

vor Aufgaben gestellt, die ihm eben den Sinn des Lebens als fragwürdig erscheinen lassen. Aber Hamlet bejaht und anerkennt doch zuletzt die ungeheure Gewalt und Macht der Transzendenz. Er erkennt zuletzt die Allmacht, das Richterschwert der Gottheit selbst an und sagt auch zum Furchtbarsten «Ja».

Hamlets letzte Weisheit ist enthalten in dem Worte «The readiness is all» (V, 2, 233), ähnlich faßt Edgar im «King Lear» der letzten Weisheit tiefsten Grund zusammen in den Worten «Ripeness is all» (V, 2, 11). Das heißt, Hamlet und Edgar bejahen die Furchtbarkheit unserer menschlichen Grenzsituation, aber gleichzeitig bringen sie den Mut, die Kraft, den Glauben auf, ihr Leben unter die Entscheidungen der gottlichen Allmacht zu stellen.

So wird die Autonomie des Menschen, der immanente Monismus des Renaissance-Menschen abgelöst durch einen «glaubigen Realismus». Dieser anerkennt freiwillig die Grenzsituation des Menschen, der in ein Sein hineingestellt ist, das nur seinen Sinn von einer transzendenten gottlichen Macht empfängt.

Damit sinkt der Kosmos in Shakespeare zusammen, jener Kosmos, der in der italienischen Renaissance wurzelt, aber durch Shakespeare eine Bereicherung und auch Vertiefung und damit seine Erfüllung erfahren hat. An seine Stelle tritt ein neues Weltbild, der Pantragismus.

Pantragismus besagt eine Haltung, die alles Sein und Geschehen in dieser Welt als von einem letzten tragischen Urgrund getragen auffaßt. Aber diese tragische Grundauffassung vom Sein ist die ausgesprochen germanische Weltanschauung. Von dem ersten Tage an, wo die Germanen in der Volkerwanderungszeit in die Literaturgeschichte eintreten, kundet sich ihre Lebens- und Weltanschauung in dem heroischen Heldenlied an. Es ist derselbe Pantragismus, der hier zum Ausdruck kommt, und den Andreas Heusler, der berufene Führer zum Ethos des Germanentums, in die treffenden Worte zusammenfaßt: «Das heldische Sterben ist einer der großen Gedanken der Sagedichtung und wetterfirt an Leuchtkraft mit der Rache. Woher die Menge der Sterbeszenen? Weil erst im Tode die höchste Mannesart sich ausweist. Der Held wird gleichsam erst fertig im Augenblick, da er fällt» (Neckel¹).

¹) Nollau, Germanische Wiedererstehung, S. 194

So wird in Shakespeare dem germanischen Geiste eine Wiedergeburt zuteil. In seinen Tragödien überrascht uns die Starke, Gewalt und Unergründlichkeit dieser germanischen Renaissance. Und es ist kein Zufall, wenn es im «Hamlet» den Hofling Laertes nach Paris zieht, wenn der Humanist Horatio sich mehr als alter Römer als als Däne fühlt, wenn aber Hamlets geistige Heimat Wittenberg ist. Das bekannte Schlagwort «Deutschland ist Hamlet» hat insoweit Berechtigung, als die dunkle Gestalt des Dänenprinzen immer wieder auf uns Deutsche einen unwiderstehlichen Zauber ausübt in dem Sinne, daß Hamlet starker als irgendeine andere Gestalt Shakespeares unser innerstes Wesen ausspricht, daß er alles das in sich vereinigt, was uns das Leben oder die Welt erst sinnvoll macht. So ist Hamlet nicht nur die stärkste Offenbarung des großen Dichters selbst, sondern zugleich die sinnfälligste Verkörperung des heroisch-germanischen Menschen. Von ihm gilt das alte Wort

«Dark and true and tender is the North»¹⁾

¹⁾ Vgl. Hamlet, Temple Edition, Pref. XV

Die Technik des Dramas.

Von
Wilhelm Dilthey¹⁾

I

Die Bedeutung der Theorie für das nationale Drama

Wenn uns der große Gesichtspunkt der aristotelischen Poetik noch nicht ganz verloren ging, welcher die Kunst als ein Mittel für die Erziehung des Menschen zum Staat ansah, dann muß wohl

¹⁾ Anmerkung des Herausgebers Die Abhandlung ist ein Muster produktiver Kritik, wie sie Dilthey wiederholt gegeben hat — mit seiner Besprechung von Kuno Fischers Hegel in der Deutschen Literaturzeitung oder von Harnacks Geschichte der Berliner Akademie in der Deutschen Rundschau — die fremde Veröffentlichung traf jedesmal wie auf eine Mine gesammelter Energie, die dann bei dieser Gelegenheit explodierte In unserem Fall gab den Anlaß Gustav Freytags «Technik des Dramas», die anfangs 1863 herausgekommen war Diltheys Rezension erschien in der Berliner Allgemeinen Zeitung in vier Folgen vom 26. März bis zum 9. April desselben Jahres

So vor 70 Jahren und als Besprechung eines anderen Buches geschrieben, hat sie naturgemäß einen zeitbedingten Charakter Der große Griff aber, mit dem sie die ungeschichtliche Konstruktion Freytags historisch wendet und überall zu dem letzten Wesen des Dramatischen und Tragischen durchstoßt, läßt sie auch heute noch lebendig und lehrreich erscheinen Der Abdruck in diesem Jahrbuch im besonderen rechtfertigt sich daraus, daß die Kritik Freytags vor allem von Shakespeare aus erfolgt Sie tut hier tiefe Blicke in den Bau seiner Stücke und ist zugleich ein Dokument der neuen Hinwendung zu Shakespeare in jenen Jahren einer frisch erwachenden Mannlichkeit unseres Volkes Das starke Wort der Einleitung, daß unser Volk wieder die wahre Heimat mannlicher Empfindung in dem Leben für den Staat kennen gelernt habe, und ihre Betonung der Bedeutung des nationalen Dramas für die Erziehung der Menschen zum Staat verbindet diese vergangene Zeit unmittelbar mit unsern Tagen

Wir feiern in diesem Jahr den hundertsten Geburtstag Wilhelm Diltheys Es kann zum Nachdenken über das sogenannte Tempo unserer modernen Zeit

jeder Schritt, den wir in der Durchbildung eines nationalen Dramas vorantun, mehr als ein anderer im Bereiche der Kunst mit besonderer Freude begrüßt werden. Denn in diesem weiten Bereich ist es das Vorrecht des Dramas allein, mit voller Souveränität den ganzen Kreis von Gemutszuständen handelnder Menschen zu beherrschen. Mogen wir uns in der Lyrik oder der Musik der freien Fülle unseres Empfindungslebens erfreuen, oder im Roman der ganzen immer steigenden Breite unserer Lebenserfahrung der Glanz, der von diesen Kunstformen sich über unser Privatleben ergießt, ist wie ein alter lieber Besitz, den wir mit den Jahren wachsen sehen, aber das Drama allein trifft den Lebensnerv unserer Zeit, handelnde Charaktere, große öffentliche Fragen, die Kämpfe einer über das Privatleben hinaus reichenden Leidenschaft. Es trifft ihn umso starker, je reiner und scharfer es die Grenzen seines wahren Wesens einhält. Die Tendenz-Dramen Gutzkows, Mosenthals, Wolffsohns zeigen nur die vagen politischen Velleitaten ganz unpolitischer, d. h. in unsichere Reflexionen versunkener Naturen, darum tritt hier auch in der Form spielende Dialektik an die Stelle einer Rede, die Handlung ist, Empfindsamkeit und ruhrende Situationen an die Stelle groß gedachter tragischer Ausgänge, sogenannte Prinzipienkämpfe an die Stelle kämpfender Leidenschaft. Dagegen zeigt das Drama Shakespeares und Schillers alle großen Kräfte des Willens in höchster Anspannung durch starke Motive. Es tut es, ohne es besonders zu wollen, indem es allein dem Zug echt dramatischer Empfindungsweise folgt. Und so ruft es ohne jede kokettierende Absicht alle mannlichen Empfindungen in dem Zuschauer wach. Denn genau so scharf das Drama sein innerstes Wesen ergreift, in dem Maße hat es eine mannliche Größe, welche keine andere Kunst kennt. Auch die Stoffe des weicheren Empfindungslebens, der Liebe, der Eifersucht, erhebt es zu dieser eigentümlichen Größe: es bewirkt dies bei jedem Stoff, den es berührt. Aber es hat auch nach dieser seiner Natur eine sehr entschiedene Disposition für bestimmte Stoffe: ein Punkt, der in unserer letzten

reizen, daß seine Arbeiten doch erst in unserer Generation ihre volle Wirkung üben. Wenn wir dieses Jahrbuch mit seiner vergessenen Abhandlung schmücken, so sollte damit der Dank für die Forderung zum Ausdruck kommen, die die geistesgeschichtliche Sehweise des großen Denkers auch der Anglistik und der Shakespeareforschung gebracht hat.

Herman Nohl

literarischen Periode in Vergessenheit zu kommen schien. Man dachte über Shakespeare hinaus noch näher zum Herzen der Zuschauer zu dringen, indem man die stoffliche Begrenzung aufgab, welche dieser rein aus seinem wunderbaren Kunstlerverstande heraus gefunden hatte. Aber schon heute sind alle Versuche wie weggeweht, das Drama auf die Konflikte des Privatlebens zu bauen, seitdem unser Volk die wahre Heimat männlicher Empfindung in dem Leben für den Staat kennen gelernt hat, ist wohl kaum Gefahr, daß Schicksalstragödien oder Familienruhrstücke je wieder das Übergewicht gewinnen über den Zug des Dramas, den es in Aeschylos bei seinem Beginn so mächtig empfand, und den Shakespeare und Schiller dann mit dem klarsten Bewußtsein aufnahmen.

Man hört jetzt nicht selten von politisch leidenschaftlichen Naturen über Poesie und Musik als Lieblingsneigungen der Deutschen bittere Spottreden, die Paradoxien Platons beginnen Beifall bei unseren Zeitgenossen zu finden, wenigstens in Bezug auf produktive Betätigung hat Gervinus dieser Empfindung in seinem berühmten Vorwort schon vor Jahren den ersten starken Ausdruck geliehen. Ohne freilich die gemeßende und betrachtende Beschäftigung mit der Kunst in sein scharfes Urteil mit einzuschließen. Aber dies Ideal muß doch auch auf dem Wege der Manner liegen, welche unser ganzes Leben in dem Staat mochten aufgehen lassen, daß auch unter uns, wie einst in der schönsten griechischen Zeit, von der Bühne herab aus den Gestalten und Geschichten der Vergangenheit Wünsche, Wollen und Leidenschaften unserer Tage zu unserem Volke sprechen. Diese Kunst hatte die Kraft und Mannlichkeit in sich, ein Bestandteil unserer nationalen Erziehung zu werden. Ein Gefühl hiervon beherrscht unser Publikum, das sich, so oft es auch getauscht ist, zu jedem historischen Drama mit Eifer hindrängt, es beherrscht nicht minder unsere Dichter, welche wenigstens mit dem Versuch alle ihre Laufbahn beginnen, etwas dieses Interesses Würdiges zu schaffen. Fast allen freilich versagt gar bald die Kraft.

Zugleich aber mit diesem Gefühl ist das andere lebendig, daß unser Drama einer Reform bedürfe, solle es ein so hohes Ziel sich zu stecken wagen dürfen. Es ist wahr, daß Manches aus der Misere des Dramas unserer letzten Decennien heute unmöglich wäre, allein durch den veränderten Charakter der Zeit, der von selber auf den Kern des Dramas hindrängt. Dennoch finden nach der

Verwilderung des Dramas Buhnen und Dichter langsam die Wege, auf die bereits Geschmack und Neigung des Publikums hintreiben, wie neulich mit Recht bemerkt wurde die Leistungen der Buhne sind weit hinter dem Geschmack des Publikums zurückgeblieben. Es geht hierin, wie auf allen Gebieten des gegenwärtigen geistigen Lebens, besonders dem der Politik — die exakten Wissenschaften bilden vielleicht die einzigen Ausnahmen — das Urteil überwiegt die schöpferische Kraft, das in der Masse lebendige Bedürfnis das gestaltende Genie. So konnte sich auch ein schaffender dramatischer Dichter kein Publikum denken, dessen Pulse ihm starker entgegenschlügen, wenn er sein Herz zu treffen wußte, aber der Dichter fehlt uns bis heute, wir sollen an uns selber die Unwahrheit des einst als so tief angesprochenen Hegelschen Satzes empfinden, daß jedes Bedürfnis einer Zeit den rechten Mann hervorbringe. So sehen wir uns noch immer von den seltsamsten Versuchen umgeben, welche an das kritische Urteil der Zuschauenden bei weitem nicht heranreichen. Haben wir doch neulich auf unserer Buhne das Schauspiel der Entdeckung einer neuen philosophischen Schule und des mit seinen Schülern im Gespräch über Wissen und Sein lustwandelnden Sokrates genossen. Ein so starkes und echt dramatisches Talent wie Hebbel steckt noch tief in dem grubelnden, skeptisch-naturalistischen Sezieren des inneren Lebens, welches die Nation längst abgetan hat. Denn ihrer Natur nach haften große Talente fest in dem erreichten Vorstellungskreis, während die Masse neuen Zügen gern und leicht nachgiebt.

Und ist es nicht natürlich, daß dies Übel von der Poesie aus schwer heilbar erscheint, da sein Sitz für die Poesie selber gar nicht zu erreichen ist? Von Lessing ab war die Reform des Dramas bei uns ein Stichwort aller wahren Dichter. Und gleich Lessing kannte das einzige Mittel dieser Reform, wie er denn an jener gewaltigen Stelle am Schluß der Dramaturgie der schmerzlichen Empfindung, daß der Mangel unseres Dramas hier mit dem Grundmangel unseres nationalen Lebens zusammenhänge, einen so ergreifenden Ausdruck gab. Unsere wachsende Kenntnis der vergangenen Literatur gibt zu seinen kurzen Sätzen nur einen schlagenden Kommentar. Die Blüte des Dramas war überall an einen Ort geknüpft, wo politisches und gesellschaftliches Leben einer Nation zusammengedrängt waren, wo von selbst Dichter von Dichter die Tradition seiner Erfahrungen, seiner Enttäuschungen

und seines Gelingens, seiner Fehler und seiner gefundenen Kunstmittel überkam, an einen Ort, wo der Dichter Empfindungsweise und Geschmack einer ganzen Nation lebendig vor Augen hatte. Wir haben aus der Schwache eine Tugend gemacht, die großdeutsche Schule und manche Literaturhistoriker sprechen viel von dem Gewinn so mannigfaltiger Kulturmittelpunkte, welche eine vielfache Gestaltung der Kunst gestatteten. Es wäre vermessen, an Goethe und Schiller die Folgen dieser vielgerühmten provinziellen Entwicklungen nachweisen zu wollen. Aber in der darauffolgenden Zeit liegen sie vor Jedermanns Augen. Es ist ein abgenutztes und torichtes Spiel mit konstruktiven Prinzipien, wenn man die «Eigenartigkeit der germanischen Rasse» und unseren Gegensatz gegen die romanische hier aufführt. Zwei berühmte süddeutsche Schulen der Poesie an den beiden Sammelpunkten des Partikularismus liefern zu diesen großen Reden einen sehr prägnanten Kommentar. Laßt sich doch selbst bis in unsere Entwicklung der Malerei hinein, die scheinbar von dieser Frage so weit abhegt, der entscheidende Nachteil unserer Zersplitterung verfolgen. Hatte Deutschland zu Holbeins und Durers Zeiten eine Hauptstadt gehabt wie Rom und Paris, so würde schwerlich der sich erhebende germanische Kunstgeist in den Niederlanden ein Asyl haben suchen müssen. So, ohne Kaiser im Lande, ohne gebildeten Adel, ohne Selbständigkeit der Politik, fand ein Durer keinen seiner würdigen Wirkungskreis, italienische und französische Kunst überschwemmten Deutschland. Wir verfielen einer fremden Technik, weil uns die Konzentration materieller und geistiger Kräfte fehlte, welche allein für ein so gewaltiges geistiges Gebiet Großes zu schaffen vermag. Auch in der Kunst, überall, wo es mehr bedarf, als der vereinzelter Arbeit eines isolierten Kopfes, leiden wir, wie in Politik und Industrie, unter der überwältigenden Konkurrenz der in sich gesammelten Nationen. Es ist keine willkürliche Neigung unserer Intendanten, daß das englische und französische Theater bei uns in einem Grade vorherrscht, wie es in London oder Paris unerhört wäre.

Wenn Lessing diesen Zusammenhang bereits begriff, welchen auch das über Hoffen reiche Emporkommen gewaltiger poetischer Kräfte nach seinem Tode im Großen und Ganzen nicht zu durchbrechen vermochte, so ergriff er auch bereits das einzige Mittel, welches einen, wenn auch schwachen Ersatz für eine einheitliche Bühne zu bieten vermag: die theoretische Einheit. Schon er

faßte einen Zusammenhang von Regeln ins Auge, welche den Dichtern den Zusammenhang der Tradition zu ersetzen vermochte. Und Schiller und Goethe in ihrer für unser Theater tätigsten Zeit waren ganz wie er unablässig auf das Handwerk der Kunst gerichtet, mit bewußtem Verzicht auf alle in ihrer dem Theater ferner stehenden Zeit versuchten Kunsttheorien. Dann, in der romantischen Zeit, faßte man den seltsamen Gedanken, über diese formale Grundlage des Dramas, der Poesie hinaus, ihr in einer allgemeinen materiellen Grundlage, die man bald als Mythologie, bald als Erneuerung der nationalen und christlichen Einheit des Mittelalters auffaßte, den Halt und die feste Tradition zu gewahren, die man an der Bühne der Alten und Shakespeares so gern bewundern mußte. Aber wohl nie war eine deutsche poetische Schule den seelischen Vorgängen, welche das Wesen dramatischer Poesie ausmachen, so fern gewesen, als diese Epigonen Goethes. So konnte jene Mißgeburt von christlich-religiösen und Schicksals-Tragödien entstehen, die größte Verwirrung in der ganzen Geschichte des Dramas. Und so konnte, als ein wahres dramatisches Gemeinwesen mitten unter diesen erschien, die geschichtliche Aufgabe desselben verfehlt werden, das eigentlich Dramatische seines Talentes blieb unverstanden und ward durch die Neigung jenes Zeitalters immer wieder beeinträchtigt, es ist wie das Gold, dessen glänzende Adern aus den unreinen Mischungen der damaligen Romantik doch immer wieder voll und stark hervorbrechen. Aber wer hatte damals ein Auge dafür gehabt? Aus einem tragischen Dichter ward unter solchen Umständen der Held einer dunklen Tragödie, deren Zusammenhang wir auch heute nur noch halb erraten.

Die Romantiker irrten, die Einheit der Weltansicht kann nur die freie That eines einheitlichen Volkslebens sein, sie kann niemals gelehrt werden, und am wenigsten aus Vorbildern der Vergangenheit. Was aber mitgeteilt werden kann, ist die ästhetische Form des Dramas. Nicht, als ob man sie wie ein Schema für eine gerichtliche Verhandlung dem Dichter in die Hände geben konnte, damit er Akt für Akt seinen Stoff danach abhandle, aber es ist möglich, ihm zu zeigen, welche Bedingungen der dramatischen Wirkung zu Grunde liegen, und welche Formen die einmütige Arbeit der größten Dichter gefunden, diesen Bedingungen zu genügen. Und wenn es zu nichts Anderem diente, als um zu lehren, von welcher Art ein Stoff sein müsse, um sich der dramatischen Wirkung zu

fugen Es ist möglich, diese Formen in bestimmten Regeln zusammenzustellen Das hat schon Lessing, dessen freier Geist überall die klare Regel liebte, unübertrefflich ausgesprochen, ohne damit der hereinbrechenden Verwirrung dramatischer Begriffe durch die Original-Genies steuern zu können Schon er empfand, daß an diesem Punkt die Stärke des auf Aristoteles, wenn auch auf dem falsch verstandenen, ruhenden französischen Drama liege «Den englischen Stücken», sagte er, «fehlten zu augenscheinlich gewisse Regeln, mit welchen uns die französischen so bekannt gemacht hatten Was schloß man daraus? Dieses, daß sich auch ohne diese Regeln der Zweck der Tragödien erreichen lasse Ja, daß diese Regeln wohl schuld sein konnten, wenn man ihn weniger erreiche Und das hatte noch hingehen mögen Aber mit diesen Regeln fing man an, alle Regeln zu vermengen, und es überhaupt für Pedanterie zu erklären, dem Genie vorzuschreiben, was es tun und was es nicht tun müsse Kurz, wir waren auf dem Punkte, uns alle Erfahrungen der vergangenen Zeit mutwillig zu verscherzen und lieber von den Dichtern zu verlangen, daß jeder die Kunst aufs Neue für sich erfinden solle »

Unter dem Schutz dieser Worte und dieser Denkart steht auch die Absicht der Freytagschen Schrift Ihr kommt das außerordentliche Wachstum unserer historischen Kenntnis zugute, indem sie die Richtung Lessings wieder aufnimmt Wir wissen jetzt, daß die ganze Geschichte des Dramas Lessings Satz bestätigt Freytag selbst bemerkt hierüber treffend «Der Dichter der Gegenwart ist geneigt, mit Verwunderung auf eine Arbeitsweise hinabzusehen, welche den Bau der Szenen, die Behandlung der Charaktere, die Reihenfolge der Wirkungen nach einem überlieferten Lehrgebäude fester technischer Regeln einrichtete Leicht dunkt uns solche Beschränkung der Tod eines freien künstlerischen Schaffens Nie war ein Irrtum größer Gerade ein ausgebildetes System von Einzelvorschriften, eine sichere, in volkstümlicher Gewohnheit wurzelnde Beschränkung bei Wahl der Stoffe und Bau der Stücke sind zu verschiedenen Zeiten die beste Hilfe der schöpferischen Kraft gewesen Ja sie sind, so scheint es, notwendige Vorbedingung jener reichlichen Fruchtbarkeit, welche uns in einigen Perioden der Vergangenheit ratselhaft und unbegreiflich erscheint »¹⁾

¹⁾ Technik des Dramas S. 2 [wir setzen den Text der achten Auflage des Buches, Leipzig 1898, ein H.]

Vielleicht, daß heute die Zeit für ein Unternehmen günstiger ist, welches damals Lessing fallen ließ. Von dem Plane des großen Mannes blieb uns nichts, als die Theorie der Handlung in der Dramaturgie und die drei Dramen, in welchen er die geschlossensten Handlungen und die straffsten Charaktere geschaffen hat, welche unsere Literatur bis heute aufzeigen kann. Die gemeinsamen Regeln und Handgriffe der dramatischen Technik, welche dann später Schiller und Goethe bei ihren dramatischen Arbeiten aufstellten, waren zu sehr nach der Analogie der französischen Bühne gebildet, als daß für uns darin eine Grundlage zu suchen wäre. Hierin knüpft vielmehr Freytag an Lessing an, daß in Aristoteles die Grundlage der dramatischen Theorie liege. Auch er will nur von dem falschverstandenen Aristoteles an den richtig zu verstehenden appellieren. Verging aber Lessings gerausch- und muhevolltes Leben auch in dieser Frage in Kämpfen und Polemik gegen das falsche Verständnis, so durfte Freytag den Versuch machen, von einem ruhigeren aus eine positive Technik aufzustellen. Man darf fast sagen, dies Buch knüpfte unmittelbar an den Schluß der Dramaturgie an. Als Lessing dort im Überdruß eine Arbeit unvollendet verließ, die er mit leidenschaftlicher Begeisterung begonnen hatte, warf er in seiner knappen und paradoxen Weise einige Sätze hin von der wahren Technik des Dramas, wie sie sich aus dem richtig verstandenen Aristoteles ableiten lasse. Manchen wichtigeren Gedanken nahm er mit sich ins Grab, keinen vielleicht, den er länger, tiefer, allseitiger durchdacht gehabt hatte. Es finden sich nur ganz dürftige Spuren dieses Systems in seinen Schriften. Freytag mußte hier von Neuem beginnen, und mit Hilfe der vielfachen jüngsten Studien über die aristotelische Theorie hat er ein auf dem griechischen Philosophen ruhendes System der dramatischen Technik aufgestellt, welches uns für die Reform des Dramas von durchgreifender Bedeutung zu sein scheint.

II

Das Wesen des Dramatischen und des Tragischen.

Wenn Freytag auf der Grundlage des Aristoteles und Lessing zum erstenmal den Versuch macht, aus dem Wesen der dramatischen Handlung ihre Gesetze abzuleiten, so tut er dies in erster Linie im Interesse der dramatischen Kunst selber. Es heiße sich genau formulieren, was für die Reform des Dramas unserem Zeit-

genossen als Ideal vor Augen steht es ist die von Shakespeare gestaltete historische Tragodie, aber aus der vorherrschend naturalistischen Region der Leidenschaften und des Ehrgeizes, in der sie doch bei dem großen Dichter bleibt, durch Schillers Vorbild herausgehoben, welcher zuerst das Resultat moderner geschichtlicher Betrachtung für die dramatische Kunst zog, indem er Spiel und Gegenspiel aus dem Gegensatz historischer Ideen gestaltete. In dieser Richtung bewegen sich alle dramatischen Versuche der jüngsten Zeit, es leidet keinen Zweifel, daß das Gefühl der Dichter und das Bedürfnis der Zuschauer hier übereinstimmt. Aber Freytag bemerkte mit Recht, daß die dramatische Form keineswegs durch diese Vorbilder so bestimmt und fehlerlos festgestellt sei, als der Gehalt des Dramas. Besonders die historischen Schauspiele Shakespeares haben von Goethes «Goetz» bis auf unsere neuesten Kaisertragodien die Dichter in Bezug auf die dramatische Form irregeleitet, sie schienen das Aneinanderreihen dramatischer Szenen zu bedeutungsvollen historischen Bildern zu verteidigen, eine Methode, deren Karrikatur uns zumal von den zweiten Berliner Bühnen herab in den sogenannten vaterlandischen Stücken tagtäglich bis zum Ekel vor Augen steht. Es gilt dieser Richtung gegenüber hervorzuheben, daß Shakespeare selber über diese Methode dramatisierter Historie, wie sie seiner älteren Zeit eigen war, sich später durchaus erhob. Und es gilt zugleich darauf aufmerksam zu machen, wie ganz anders sich unser belesenes Publikum zu historischen Stoffen verhält als das englische jener Zeit, welches nur aus dürftigen Chroniken spärliche Umrisse seiner vaterlandischen Geschichte kannte. Mit dem Fortschritt historischer Kunst entbehrt notwendig das historische Drama immer mehr den Reiz erster kunstlerner Vergegenwärtigung vergangener Tage. Es vermag diesen Reiz nur durch Größe der Kunstform zu ersetzen. Daher genügt jener Eindruck des „Dramatischen“ in einem historischen Stoffe, wie ihn alle großen historischen Wendepunkte geben, in welchen die Leidenschaft sich entbindet und eine neue Zeit die letzten Träger der alten vernichtet, niemals für die Gestaltung eines echten historischen Dramas. Der Neigung aller beginnenden Dichter für Stoffe dieser Art tritt hier mit Recht die strenge Forderung entgegen, schon an den stofflichen Keim des Dramas sofort den Maßstab der höchsten dramatischen Form zu legen. Und wenn dies Buch mit seiner Darstellung der Gesetze dramatischer Formen nichts vermochte, als die Wahl der

Stoffe nach diesem wirklich künstlerischen Gesichtspunkt zu leiten, so wäre schon dies für die tastenden Anfänge unseres historischen Schauspiels ein vollwiegendes Verdienst

Diesen Zweck der Schrift muß man im Auge haben, um für ihre Theorie der dramatischen Formgesetze den richtigen Gesichtspunkt zu fassen. Man würde ihr Unrecht tun, wollte man den Maßstab einer rein theoretischen Leistung an sie anlegen, doch nur ihrer Form und der Begrenzung ihrer Gedanken. Hinter der scheinbar leichten Verknüpfung der einzelnen Abschnitte liegt für denjenigen, welcher in den Theorien selber bewandert ist, ein strenger Zusammenhang der Gedanken. Aber dieser Zusammenhang führt uns freilich nur bis zu den großen problematischen Voraussetzungen einer Ästhetik des Dramas. Hier, wo sich die Wege der ästhetischen Schulen scheiden, ergreift das Buch einen für seinen nächsten Zweck notwendigen Ausweg, es unterscheidet zwischen Kunst-Philosophie und technischer Theorie. Dies wäre unbedingt verwerflich, wenn es hieße zwischen Gehalt und Form, zwischen Wesen des Dramas und künstlerischer Gestalt. Aber Freytag meint es anders. Der Bescheidenheit seines Vorworts, nach dem er «zumeist solche Erfahrungen aufzuzeichnen wünschte, wie sie der Schaffende auf der Bühne erwirbt», «jüngeren Kunstgenossen einige Handwerksregeln überliefern» wollte, steht doch der innere Zusammenhang seiner Schrift entgegen. Er nimmt in der Tat so viel von kunstphilosophischen Voraussetzungen über das Wesen des Dramas und insbesondere der Tragödie auf, als ihm zuzureichen scheint, die Form derselben daraus abzuleiten.

Diese Voraussetzungen sind dieselben, welche Lessing dem Aristoteles entnahm. Zunächst für das Wesen des Dramas. Dasselbe ist Handlung. «Dramatisch sind diejenigen starken Seelenbewegungen, welche sich bis zum Willen und zum Tun verhärten, und diejenigen Seelenbewegungen, welche durch ein Tun aufgeregt werden, also die innern Vorgänge, welche der Mensch vom Aufleuchten einer Empfindung bis zu leidenschaftlichem Begehren und Handeln durchmacht, sowie die Einwirkungen, welche eigenes und fremdes Handeln in der Seele hervorbringt, also das Werden einer Tat und ihre Folgen auf das Gemüt »¹⁾ Weder Begebenheiten also noch Gefühle sind Gegenstand des Dramas, sondern die Entstehung der Begebenheit aus dem leidenschaftlich bewegten

¹⁾ a a O s 18

Charakter und der Fortgang des Gefühls zu Wille und Aktion Diese aktive Tätigkeit der Charaktere in ihrem einheitlichen Zusammengreifen zu einer Begebenheit ist die Handlung Was diese Begriffsbestimmung über die von Aristoteles und Lessing hinaushebt, ist das hinzutretende psychologische Verständnis, welches den Charakter der Handlung bereits in der ersten scheinbar passiven Form der Gefühle erkennt Freytag bemerkt, daß es das Drama mit einer bestimmten Form des gesamten geistigen Lebens zu tun habe dem handelnden Menschen Und es ist eine schöne Folgerung aus diesem Satz, daß das Drama an eine bestimmte Stufe in der Entwicklung der Völker gebunden sei, weil der Sinn für diese Gemutsprozesse erst auf ihr erwacht Wo diese Stufe erst einmal erreicht war, da hat sich, wie bei den Griechen und Germanen, in einer wunderbaren Schnelligkeit die dramatische Form bis zur Vollendung entwickelt

Aus dem dargestellten Wesen des Dramas folgen die Grundgesetze desselben Freytag stellt deren vier auf drei aristotelische und ein von ihm hinzugefügtes Einheit, Wahrscheinlichkeit, Wichtigkeit und Größe, endlich Bewegung und Steigerung Es ist die Frage, ob die Hinzufügung dieses Gesetzes wirklich etwas Neues enthält «Die dramatische Handlung muß alles für das Verständnis Wichtige darstellen» dies enthält bereits das erste Gesetz der in sich geschlossenen Einheit Sie muß es «in starker Bewegung der Charaktere, in fortlaufender Steigerung der Wirkungen» darstellen dies läßt sich offenbar aus der Verbindung jener Einheit mit der Wichtigkeit und Größe der Handlung ableiten Wir haben in diesem letzten Gesetze bereits einen kurzen Ausdruck für die Form dramatischer Gliederung, wie sie aus den drei aristotelischen Gesetzen folgt

Denn dies ist nun das Eigentümlichste der Freytagschen Theorie, wie er, geleitet von den Bruchstücken der aristotelischen, ein ins Einzelne gehendes Bild der dramatischen Gliederung entwirft

Dies Bild ergibt sich aus dem allgemeinen Wesen des Dramas und dem der höchsten besonderen Gestalt desselben, der Tragödie Denn an diesem Punkt müssen zum zweiten Male kunstphilosophische Voraussetzungen in den Gang der technischen Begriffe hereingezogen werden, um den vollkommenen Begriff der höchsten dramatischen Form zu gewinnen

Man konnte zwar leicht einige Stellen und gerade sehr schöne und zutreffende Stellen des Freytagschen Buchs dahin verstehen,

als ob von selber aus den Gesetzen des Dramas das Tragische in demselben folge. Es sei natürlich, erklärt Freytag, daß die Vorstellungen des Dichters von menschlicher Freiheit und Abhängigkeit, sein Verständnis des großen Weltzusammenhanges die Gestalt bestimmen, in welcher der im Drama dargestellte Kampf verlaufe. Es sei deutlich, daß in der Herleitung von Schuld und Vergeltung, solle das Drama befriedigen, sich der Dichter als ein Mann von gutem Urteil und richtiger Empfindung bewahren muß. Aber ebenso deutlich sei, daß Empfindung und Urteil der Dichter in den verschiedenen Jahrhunderten verschieden, und in den einzelnen Dichtern verschieden nuanciert sein werde. «Offenbar wird derjenige nach der Ansicht seiner Zeitgenossen am besten das Schicksal seiner Helden leiten, der in seinem eigenen Leben hohe Bildung, umfassende Menschenkenntnis und einen mannlichen Charakter entwickelt hat. Denn was aus dem Drama herausleuchtet, ist nur der Abglanz seiner eigenen Auffassung der größten Weltverhältnisse. Es läßt sich nicht lehren, es läßt sich nicht in das einzelne Drama hineinfügen, wie eine Rolle oder Scene.» Deshalb wird hier als Antwort auf die Frage, wie ein Dichter seine Handlung zusammenfugen müsse, damit sie in diesem Sinne tragisch werde, der ernst gemeinte Rat gegeben, daß er darum wenig zu sorgen habe. Er soll sich selbst zu einem tüchtigen Manne machen, dann mit frohlichem Herzen an einen Stoff gehen, welcher kraftige Charaktere in großem Kampf darbietet, und soll die wohltonenden Worte Schuld und Reinigung, Lauterung und Erhebung, Andern überlassen. «Es ist zuweilen unklarer Most, in ehrwürdige Schlauche gefüllt. Was in Wahrheit dramatisch ist, das wirkt in ernster starkbewegter Handlung tragisch, wenn der ein Mann war, der es schrieb, wo nicht, zuverlässig nicht.»¹⁾ Goldene Worte gegenüber den sich gegenseitig überbietenden Theorien des Tragischen, welche schon seit der «Braut von Messina» mitten im Schaffen die Unbefangenheit auch großer Dichter immer wieder gestört haben. Aber sie dürfen nicht den Schein erregen, als ob die vollkommene dramatische Form ein unwandelbares Gefäß für den wechselnden tragischen Inhalt sei, ein Körper, in welchen dann wie ein Funke der beseelende Geist des Tragischen falle, so daß man in der Theorie der vollkommenen dramatischen Form den Begriff des Tragischen als eine kunstphilosophi-

¹⁾ a a O s 77

sche Frage ruhig zur Seite legen lassen durfe Diese vollkommene Form ist unbedingt an eine bestimmende tragische Empfindungsweise gebunden

Das zeigt schon die historische Betrachtung Mustert man nicht nur eine Anzahl sophokleischer und euripideischer Stucke, die Shakespeares und einige neuere, sondern Aeschylos, einige Anfangs- und Endstucke des Sophokles, Calderon und Goethe, so ergibt sich zweifellos, daß der dramatische Gang auch nach der Seite der Form durch die Auffassung des Tragischen bedingt ist, und die asthetische Betrachtung kann diese Tatsache nur verdeutlichen Es ist schlechtweg unmöglich, was man bei Freytag versucht finden konnte, aus dem ersten Gesetz «fortlaufender Steigerung der Wirkungen» die vollkommene tragische Form erklären zu wollen, und ebenso ungenugend dunkt uns das Hinzubringen unserer modernen Weltansicht zu dieser Form Vielmehr konnte man der Ansicht sein, daß die moderne Weltansicht nur in innerlicher Weise denselben Gedanken der Suhne und Befreiung des Geistes wieder aufnehmen musse, welcher in seiner äußerlichen Form so vielen antiken Tragodien und Schauspielen Calderons zugrunde liegt Es konnte scheinen, als ob das Selbstgefühl des modernen Geistes in einer solchen Form seine höchste Befriedigung finden mußte Ja, dieser Gedanke ist gar nicht Theorie mehr Goethe in seiner gewaltigsten Zeit verfolgte in dem Plan des Prometheus und in der zweiten Ausführung des Faust-Fragments eben diesen Gedanken, die Selbstgewißheit des aus eigener Kraft versohnten menschlichen Geistes in diesen mythischen Gestalten darzustellen In milderer Formen hat er dann in jener in sich gefaßten, von einer tiefen Resignation erfüllten Zeit vor der italienischen Reise demselben Gedanken in Iphigenie und Tasso den klassischen Ausdruck geliehen In der Resignation findet der Geist sich selbst wieder Und dann in der letzten Bearbeitung des Faust versuchte er in späteren Jahren das Hindurchdringen des menschlichen Geistes aus der Gefangenschaft eines unbestimmten Wahrheitsdranges und peiniger Begierde zu der Freiheit schaffender Tätigkeit dramatisch darzustellen Es ist eine von Shakespeares Gliederung der Tragodie völlig abweichende Form, in welcher die geistige Richtung unseres größten Dichters so ihren Ausdruck sucht

Das Tragische ist weder die selbständige Folge der vollendeten dramatischen Form, noch ist es diese Form in ihrer Beseelung

durch die wechselnden Weltauffassungen der Zeitalter und Dichter. Es hat vielmehr seinen Ursprung in dem allezeit gleichbleibenden Wesen des menschlichen Geistes. Es ist eine aus diesem notwendig entspringende Gestalt dramatischer Darstellung. Es ist selbstverständlich, daß diese Satze nur eine Aufgabe bezeichnen, nicht einen Lösungsversuch. Das intimste Studium tragischer Wirkungen und zugleich der menschlichen Seele kann nur schrittweise dazu führen, dies wunderbare Phänomen tragischer Wirkung auf seinen Erklärungsgrund in dem menschlichen Geist zurückzuführen. Wenn mit irgendeiner ästhetischen Aufgabe, so mochten wir es mit dieser ernst genommen sehen. Hier ist einer der wenigen Punkte, in denen die ästhetische Betrachtung es mit der geheimsten Tiefe der menschlichen Natur zu tun hat. Vielleicht gibt es nur zwei künstlerische Formen, in welchen die gesammelte Tiefe der menschlichen Natur einen erschöpfenden und geschlossenen Ausdruck findet: die Musik und das Drama. Und in ihrer höchsten, der symphonischen Form, stellt die Musik an den Erforscher des menschlichen Geistes dieselbe Frage, die das Drama in der tragischen stellt: warum wir freiwillig in der Kunst die schmerzliche Bewegung suchen, die wir im Leben meiden, warum das innerliche Nachleben der tiefsten schmerzlichen Bewegungen, deren unser Geist fähig ist, uns mit der Stimmung der Erhebung, d. h. aufsteigender, anschwellender, befriedigender Empfindung erfülle. Der tiefe Geist des Aristoteles, der uns bei jeder neuen Prüfung mit neuem Staunen erfüllt, hat bereits die analoge Wirkung dieser beiden künstlerischen Formen ins Auge gefaßt, obwohl die Musik ihm in so unvollkommener Gestalt vorlag. Die gemeinsame Wirkung von Musik und Drama in ihrer höchsten Form führt er auf den tief sinnigen ethischen Begriff der Katharsis zurück.

Und hier müssen wir doch gegen einen Punkt des Freytagschen Buchs vorläufig protestieren, auf den wir, bei seiner Auffassung des antiken Dramas, noch einmal zurückzukommen gedenken. Freytag hat Bernays' Wiederherstellung der verlorenen Abhandlung des Aristoteles über die Wirkung der Tragödie benutzt, welche diesen tief sinnigen Begriff der Katharsis auf den einer Reinigung des Gemüts von seinen Affekten durch Entladung derselben, auf Grund des herbeigezogenen medizinischen Begriffs der Katharse, reduziert. Wir begreifen die unbedingte Sicherheit schwer, mit welcher diese Auslegung der aristotelischen Poetik hier als eine unfehlbare Entdeckung zugrunde gelegt wird. Einige der bedeu-

tendsten Kenner des Aristoteles mißbilligen sie entschieden, keiner unter ihnen ist ihr bis heute beigetreten, Spengel hat in einer meisterhaften Untersuchung seine Gründe wider dieselbe dargelegt. Auf keinen Fall also ist sie reif, vor einem größeren Publikum als unfehlbare Grundlage aufgestellt zu werden. Wo es sich um einen aristotelischen Begriff handelt, sind wir gewohnt, seinen Wurzeln bei Plato nachzugehen, und der platonische Begriff der Katharsis, wie er nach seinem historischen Gewicht für die Erklärung des aristotelischen der erste ist, fugt sich auch so viel tiefer und angemessener in die aristotelische Welt der Zwecke und des Ethos, daß wir ganz andere sehr überwiegende Gründe für die echte Reproduktion aristotelischer Gedanken in den von Bernays zusammengestellten Stellen haben mußten, als der späte und unphilosophische Charakter der Schriftsteller bietet, denen er sie entnimmt. Gesetzt aber, sie enthielten die wahre Ansicht des Aristoteles, so wurde diese weder für das Verständnis der alten Tragödie, noch für die Erklärung der tragischen Empfindung einen wahren Erklärungsgrund darbieten. Man wurde annehmen müssen, daß zur Zeit des Aristoteles jener tiefe Verstand des Tragischen verloren gegangen sei, welcher den Aeschylos bewegte und auch den Sophokles bestimmte. Eine Annahme, welche freilich gerade die Art, wie die drei tragischen Dichter der Griechen in der Poetik erwähnt werden, völlig widerlegt. Daß aber diese Theorie der Katharsis für unser heutiges Verständnis des Tragischen wertlos sein wurde, das hat auch Freytag völlig anerkannt. Die Gemutsbewegungen verlaufen nicht nach der Analogie des dürftigen medizinischen Rezepts, welches jene neuplatonischen Stellen enthalten. Von der einzelnen Furcht und dem einzelnen Mitleid befreien wir uns allerdings, indem sie in der Äußerung ihr Ziel erreichen. Aber Furcht und Mitleid und jede andere leidenschaftliche Gemutsbewegung, als bleibender Zug des Geistes gedacht, können an sich nur wachsen durch jede einzelne Äußerung. Wie die Vorstellungen durch Reproduktionen sich im Geiste befestigen, so die Affekte durch wiederholte Äußerung. Hierauf beruht alle sittliche Gewohnung. Es muß daher unvermerkt eine begleitende Vorstellung zu diesem dürftigen Satz hinzutreten, wenn irgend etwas Sinnvolles dabei gedacht werden soll: die Vorstellung von dem idealen, allgemein gültigen Charakter jener tragischen Gemutsbewegungen, welche die Wirkung derselben auf den menschlichen Geist vollständig ändert. Damit treten wir aber bereits aus dem Gedankenkreis

dieser Ansicht, nach welcher die Affekte der Furcht und des Mitleids durch ihre Äußerung gestillt werden, heraus

Dieser Ansicht steht eine andere schroff gegenüber, als deren konsequentesten Vertreter wir Schopenhauer betrachten können, für diese beruht die Wirkung aller künstlerischen Form in der affektlosen Ruhe der Intelligenz, welche sie in uns erzeugt. Über alle unruhige Bewegung unseres Willens und das bunte Wirrsal der Welt, das nur in der Erscheinung ist, erhaben, genießt die in sich gesammelte und beruhigte Intelligenz wie ein Schauspiel die ewigen Ideen. Eine Ansicht, welche den Eindruck widerspiegelt, den die auf die Anschauung berechneten Werke der bildenden Kunst unfehlbar in jedem edlen Gemut hervorrufen. Aber die eigentümliche Wirkung der höchsten musikalischen und dramatischen Form trifft sie nicht. Wir sehen davon ab, daß Schopenhauer die innere Notwendigkeit und kausale Verknüpfung, welche für die Tragödie von so entscheidender Bedeutung ist, als der niederen Atmosphäre der Erscheinungswelt angehörig hinter sich zurückläßt, wo er sich der Welt der Kunst nähert. Diese metaphysische Theorie steht in keinem notwendigen Zusammenhang mit jenem eigentümlichen Aperçu über das Wesen der Kunst. Aber die Ansicht Schopenhauers trifft nicht das eigentlich zu erklärende Phänomen: das Gemut des Zuschauers ist nicht ein solcher schmerzloser Spiegel der tragischen Idee. Dies Phänomen ist vielmehr eine gewaltige Gemutsbewegung, welche dennoch gleichsam den Mittelpunkt unserer Existenz nicht berührt, ein schmerzlicher Affekt, welcher uns dennoch erhebt.

Es liegt nahe zu sagen, daß der tragische Ausgang des wahren Schauspiels durch die Tatsache bedingt sei, daß der Charakter in seiner höchsten Äußerung nur da erscheint, wo der Kampf um seine Existenz alle Spannkraft des Willens in ihm aufruft, alle Gewalt des Empfindungslebens in ihm entbindet, die tiefsten Wurzeln seines geistigen Daseins bloßlegt, zu sagen, daß dann in dem tragischen Ausgang eine Loslösung der menschlichen Natur von all den Voraussetzungen, durch welche der Zusammenhang des Lebens unser Denken und Empfinden begrenzt, vor sich gehe, welche die erhabenste Stimmung hervorruft, deren die Kunst fähig ist. Dann ergibt sich von selber, aus dem Bedürfnis strenger kausaler Verknüpfung, daß eine Wendung dieses tragischen Ausgangs zum Guten entweder jene durchlebten Stimmungen bei uns selbst zu einer Art von Täuschung machen würde, deren wir uns

nachtraglich schamten, oder daß von vornherein gewissermaßen über den Faden jenes tragischen Ausgangs andere einer glücklichen Wendung hinliefen, welche jene Enttauschung uns ersparten, aber dabei auch die volle Hingabe an die tragische Empfindung von vornherein unmöglich machten. Führt man uns erschütternde Verwicklungen eines handelnden, nicht, wie Goethe tut, eines empfindenden Charakters, vor Augen, so können sie für uns schlechterdings nur mit dem Untergang desselben endigen. Aber auch indem wir diesen Ausgangspunkt für die Erklärung der tragischen Empfindung verfolgen, sehen wir doch die zu losende Frage nur erst in der Ferne vor uns, denn auch solche Betrachtungen erklären noch nichts von den spezifisch tragischen Empfindungen und den ihnen zugrunde liegenden Bedürfnissen der menschlichen Natur.

Indeß ermöglichen sie uns doch den Durchblick zu einigen Erscheinungen, deren verwickelter Natur uns Freytag nicht scheint gerecht geworden zu sein. Es gibt einen merkwürdigen Unterschied der tragischen Form, welche sonst einen so regelmäßigen Verlauf zeigt, einen Unterschied, der bei dem vollkommensten tragischen Dichter, bei Shakespeare, jedem Unbefangenen bei der ersten Lektüre in die Augen fällt, und den man doch niemals zu erklären versucht hat. Man hat vorgezogen, in diesem Punkte da, wo die scheinbar stärkste Abweichung von der normalen Form bei Shakespeare vorliegt, ihn zu tadeln, anstatt bei dem großen Dichter nach tiefer liegenden Gründen eines durchgehenden Verfahrens zu suchen. Wir meinen den Gegensatz, der sich im Bau der Stücke zeigt, wenn man der Linie nachgeht, die von der einfachen, straffen Gestalt des dramatischen Baues in «Macbeth» bis zu der höchst verwickelten und scheinbar auseinanderfallenden des «Lear» hinführt. Man sollte denken, es müßten verschiedene Dichter oder mindestens ganz verschiedene Bildungsstufen desselben Dichters sein, welche einen solchen Gegensatz der Methode dramatischer Technik erklären. Denn «Lear» und «Hamlet» zeigen nicht nur einen Reichtum von Episoden und scharf aufgesetzten Kontrasten gegen die tragische Grundstimmung, welcher sich aus der bloßen Absicht, die Thesis durch die Antithesis zu erleuchten, keineswegs erklärt — eine Absicht, von der ohnehin die Kunsttheoretiker einen höchst übertriebenen und wohlfeilen Gebrauch machen —, sondern sie enthalten vollkommen durchgeführte zweite Handlungen, welche den strengen Zusammenhang überall durch-

brechen, und von denen zu denken, daß sie um einer bloßen Kontrastwirkung da seien, schlechterdings unmöglich ist. Ohnehin galte es ja eben zu erklären, warum diese Kontrastwirkung in diesen Stücken so unmaßig gesucht, in anderen so streng vermieden sei. Es kommt offenbar darauf an, den Zusammenhang einzusehen, durch welchen diese Verschiedenheit der inneren Form mit einigen anderen verborgenen zusammenhängt. Denkt man sich nun die Handlung des «Hamlet» oder des «Lear» in ihrem einfachen Verlauf der des «Macbeth» und «Coriolan» gegenübergestellt, so springt eine durchgreifende Verschiedenheit in die Augen. Nicht bloß daß jene erstere die strenge, kausale Verkettung der zweiten Klasse durchaus nicht zeigt, ihre Natur läßt auch dieselbe durchaus nicht zu. Denn sie sind in ganz anderem Sinne Seelengemalde, als man dies von jenen ersteren sagen kann. Viel mehr als dort ist hier die Handlung, jedes Wollen selber nur Mittel, das Empfindungs- und Gedankenleben zum vollen Ausdruck zu bringen. In einer willkürlicheren Weise werden hier Affekte und Gedanken des Zuschauers in Bewegung gesetzt als dort. Dieser verschiedene Charakter fordert eine ganz verschiedene Behandlung, falls nicht ein wesentliches Moment der tragischen Wirkung verfehlt werden soll. Denn während der sich steigernde Verlauf von Mitleid und Furcht unser Gemut gefangen nimmt, bedarf es schlechterdings eines Elementes in der Handlung, welches das Gemut befreie, diese unaufhorliche Befreiung unseres Gemuts von der Spannung des Affekts, welche keineswegs nur durch den Schluß herbeigeführt werden soll, sondern in dem Charakter der Handlung selber liegen muß, liegt in jenen Stücken von einfachem Bau in der allgemeingültigen Form der strengsten kausalen Verknüpfung, welche unsere Intelligenz unaufhorlich in die freie Sphäre des Allgemeinen erhebt, während wir dem gewaltigen Gang der Affekte folgen. Dieses Mittels der Befreiung entbehrt die andere Klasse von Stücken durchaus. Der furchtbare Verlauf der Handlung wurde uns, da er durchaus nicht streng motiviert ist, nur mit Grauen und Schauder erfüllen, wenn nicht die Anschauung eines Allgemeinen von einer anderen Seite her unser Gemut befreite, und zwar, wenn dort in der notwendigen Sukzession der Handlung das Befreiende lag, so tritt hier ein eigentümliches Verhältnis der Teile der Handlung in den Vordergrund, sofern sie nicht in strengem Kausalnexus verlaufen, sonder ein inneres Verhältnis darstellen.

Es ist bekannt, daß die Untersuchung über dies innere, nur

zuweilen äußerlich Ursache und Wirkung in sich verknüpfende Verhältnis der Teile des Dramas, gewissermaßen die innere Form desselben, die neuere Ästhetik vielfach beschäftigt hat, und zwar knüpft diese Untersuchung fast überall an die vielseitigste und tiefste Verknüpfungsweise an, welche die Poesie kennt, eben an jene zweite Klasse von Shakespeares Dramen. Daß mit dem Hegelschen Begriff der Idee nur ein Bild und ein zusammenfassender Begriff, nicht ein wirkliches Verstandnis gefunden sei, ist offenbar. Es ist ein entschiedener Fortschritt, diesem gegenüber auf den alten Gedanken zurückzukehren, daß der schöpferische Teil des Dramas in der Handlung liege. Aber doch in der poetisch aufgefaßten, d. h. nicht nur in einer bestimmten Form, sondern mit einem bestimmten, das Einzelne assimilierenden Gehalt. Schon Herder machte auf das aufmerksam, was auch Freytag hervorhebt, daß in den höchsten Shakespeare'schen Dramen jeder Charakter, jede Scene bereits in einer so bestimmten eigenen Farbung erscheine, daß man sich keine Versetzung eines Charakters oder einer Scene aus einem in ein anderes Stück denken könne. Diese geheimnisvolle Seele des Dramas, seine innere Form, verhält sich zwar zu der Handlung keineswegs wie Idee und Ausdruck, wie Inneres und Äußeres, aber ebenso wenig erwacht sie etwa eben nur aus der geformten Handlung oder teilt sich nur nebenbei als Individualität des Dichters dieser mit. Unter allen dichterischen Werken tritt sie am selbstherrlichsten, mit der freiesten Willkür schaltend in den genannten Shakespeare'schen Dramen, z. B. «Hamlet» und «Lear», auf. Hier bestimmt sie das Gefüge des Baues.

Aus Kontrasten und komplementären Farben wird man niemals diese Erscheinung erklären können, daß das innere Gefüge eines Dramas durch nebeneinander hergehende, nur mechanisch zusammengekettete Bestandteile gebildet ist. Zu den bekannten Feststellungen unserer großen Dichter über diesen Punkt sind noch neuerdings in den vor kurzem veröffentlichten Gesprächen Goethes mit Boisserée (Sulpiz Boisserée I, 262, 282) zwei merkwürdige Äußerungen Goethes hinzugekommen. «Die Einheit des Gedankens, die lebendige Gliederung, durch den Gegensatz zur Identität, das ist es, was allen Kunstwerken zu Grunde liegen muß. Das ist, was die Franzosen mechanisch ergriffen haben in ihrem Schauspiel, und was Shakespeare nicht hat, und warum seine Stücke in dieser Hinsicht bei aller Poesie nichts taugen.» Dann bei einer anderen

Gelegenheit spricht er von der Einheit und dem glücklichen Maßhalten der Griechen «Ja, in allem, auch in ihrem Theater, nehmen wir Calderon, Shakespeare dagegen, diesem letzteren fehlt die Einheit, er war von seiner Zeit abhängig so gut wie Jeder Die Schlegelmogen sagen, was sie wollen Shakespeare ist mehr ethisch und philosophisch als dramatisch» Man konnte sich solchen Urteilen gegenüber auf die gewaltige dramatische Wirkung dieser Shakespeareschen Stücke berufen, von der jene noch keine rechte Erfahrung hatten, die aber die Theatergeschichte seitdem ganz unbestreitbar festgestellt hat Daß sie diese Wirkung nicht trotz jener ihrer inneren Form, sondern im vollen Zusammenhange mit ihr üben, dieses heiße sich nur durch eine genaue Analyse ihrer dramatischen Wirkung feststellen Wir müssen das Urteil der Erinnerung unserer Leser von ihren persönlichen Eindrücken hierüber überlassen

Um es noch einmal zusammenzufassen es scheint uns, daß man nicht die dramatische Handlung im großen Stil zuerst entwickeln könne und dann das Tragische nur wie eine Gemutsverfassung des Dichters dieser Entwicklung hinzufügen, daß vielmehr aus dem erkannten Wesen des Tragischen die dramatische Form im großen Stil folgt, es scheint uns daher, daß die Handlung nicht das volle Wesen des Dramatischen bezeichnet, daß sie vielmehr an sich bloß Spannung hervorbringe, Dramen aber, deren Charakter nur Spannung ist, nicht befriedigen, daß die Befreiung des Gemuts, welche ein ebenso wesentliches Element der tragischen Katharsis ist, dem Drama großen Stils ebenso wesentlich ist als die Spannung, es scheint uns endlich, daß das Gefüge des Dramas durch diese Seite desselben ebenso wesentlich bestimmt sei, als durch die andere Diese Sätze stellen einer Abstraktion eine andere gegenüber eine genauere Analyse würde wahrscheinlich dahin führen, daß das Wesen des Dramas ein einheitliches ist, Spannung und Befreiung nur Abstraktionen seiner wahren Wirkung

III

Die Gliederung der Tragodie

Es hat eine Zeit gegeben, in welcher der Gedanke allen Objekten seine vorausbestimmten Schemata aufdruckte Die Welt schien zu verarmen, indem sie als die unendliche Verwirklichung eines einzigen dürftigen Schemas erschien. Wer vermochte die Musik

zu ertragen, wenn sie nichts wäre als Variationen eines einzigen Themas? Die musikalischen Gesetze sind ewig dieselben und einfach, aber sie enthalten die Möglichkeiten für den unergründlichen Reichtum der Tongemalde, welche erst Musik sind. So baut sich nach einfachen Gesetzen der Seele eine unendlich reiche geistige Welt auf, nach einer langen, ruhmreichen Geschichte kaum erst in ihren Anfängen begriffen, nicht auf einen Tag voraus zu berechnen. Sie auf Schemata zu bringen, welche jeder Tag durch eine neue Erscheinung zerstört, ist die Arbeit des Sysphus, für alle Zeit hoffentlich ist der philosophische Geist ihrer entledigt. Aber aus den Banden des schematisierenden philosophischen Geistes erhebt sich der forschende, welcher gewissermaßen einer Naturgeschichte der geistigen Welt nachgeht. Wie sich die Naturforschung ihre Methoden ausbildete, auf langen Irrungen, in der pfadlosen, unbegrenzten Weite der Induktion durch die idealen Gedanken von der Symmetrie und dem Zusammenhange der Welt als ihre Hypothese geleitet, so wird die Wissenschaft der geistigen Welt allein und ausschließlich von einer ähnlichen Voraussetzung aus, welche die fortschreitende Untersuchung umbilden mag, ihre weitverschlungenen Wege antreten können. Es ist nicht mehr das spröde, unbiegsame Schema, welches diese untersuchende Methode leitet, aber der Glaube an die symmetrische Schönheit und Ordnung der geistigen Welt ist derselbe geblieben.

Auch die Ästhetik hat diese beiden Epochen durchlebt. In keiner Wissenschaft, außer der Philosophie der Geschichte, hat die konstruktive Methode der Hegelschen Philosophie so befruchtend, ja schöpferisch gewirkt als in ihr. Die Ästhetik Hegels und die Visschers bleiben unvergängliche Denkmale dieser Periode der Wissenschaft. Ihre Resultate sind unverloren für eine Methode, welche der inneren Struktur der Kunstformen mit unbefangenen Untersuchungsgeist wie Naturobjekten gegenübertritt. Überall schweben sie der Untersuchung als großartige Hypothesen vor, die aus einer so tiefen und gründlichen Beschäftigung mit der Poesie erwachsen, wie sie jener ästhetischen Epoche natürlich war, unter uns bereits das Vorrecht weniger ästhetischen Forscher wird. In der Methode aber leitet uns überall vorherrschend das Vorbild des Aristoteles und die Analogie der Naturforscher. Gerade für das Drama ist hier die Lage des Ästhetikers am günstigsten. Denn das Bruchstück von der Poetik des Aristoteles, das uns erhalten ist, ist gerade hier verhältnismäßig am vollständigsten, und Methode

und Resultate desselben sind hier bis auf Hegel unablässig vor den Augen der Kritiker gewesen, und auch die Hegelsche Ästhetik verstand sie zu benutzen. So war gerade dieser Gegenstand vielleicht der günstigste für eine Untersuchung im heutigen Geist unserer Wissenschaften. Und es ist wohl außer Zweifel, daß diese ästhetische Methode kein zweites in seiner Art so abgerundetes fertiges Muster aufzuzeigen hat, als diese Technik des Dramas. Wir versuchen die Grundgedanken derselben in der Kürze zusammenzufassen.

Aus den Gesetzen der dramatischen Handlung, wie sie Aristoteles aufstellte und Freytag zu vervollständigen suchte, ergibt sich die Grundform des Drama. Die Handlung verläuft in Spiel und Gegenspiel. Denn der Held muß ein starkes Leben in sich steigernder Handlung entwickeln, er bedarf einer gegenspielenden Gewalt, welche durch menschliche Vertreter sichtbar gemacht wird. Aber diese gegenspielende Gewalt soll das Interesse für den Helden nicht paralysieren, sondern nur, indem sie ihn in Handlung setzt, ermöglichen. Diese zwei Hauptteile des Dramas — Spiel und Gegenspiel — sind durch einen Punkt der Handlung, welcher in der Mitte derselben liegt, fest verbunden. Diese Mitte, der Höhepunkt des Dramas, ist die entscheidende Stelle der Konstruktion, bis zu ihm steigt, von ihm ab fällt die Handlung. Und zwar können sich von dieser entscheidenden Stelle der Konstruktion aus Spiel und Gegenspiel auf zwiefache Weise verteilen. Entweder das Spiel herrscht im ersten Teile vor, dann steigert sich in diesem die leidenschaftliche Spannung des Helden aus den inneren Impulsen seines Charakters bis zur Tat, von da ab beginnt dann die Umkehr, was er tat, wirkt nun auf ihn zurück, indem er der auf ihn eindringenden Reaktion der Außenwelt allmählig unterliegt, fällt die Leitung der Handlung von der Umkehr ab dem Gegenspiel zu. Oder das Gegenspiel überwiegt im ersten Teil, dann wird der Held von der sich steigernden Tätigkeit ihm gegenüberstehender Gewalten bis zum Höhepunkt fortgetrieben, von der Umkehr ab, die damit beginnt, herrscht dann die Leidenschaft des Helden.

Diese Aufstellung zweier Grundgestalten der dramatischen Form ist eine der seltenen wirklichen ästhetischen Entdeckungen. Obwohl Aristoteles die entscheidende Bedeutung der Peripetie bereits begriffen hat, so gehört doch diese Aufstellung einer doppelten dramatischen Konstruktion von dem Höhepunkte aus Freytag

ausschließlich an Die entscheidende Frage, welche der Dichter hiernach an seinen Stoff zu stellen hat, ist ob sich in ihm auf die erste oder zweite Weise Spiel und Gegenspiel zur einheitlichen Handlung gliedern lassen Was die Vorteile des Baues betrifft, so erteilt Freytag der ersten Klasse ohne Frage mit vollkommenem Recht den Preis, wie denn merkwürdigerweise alle großen Tragodien Shakespeares mit Ausnahme des «Othello» und «Lear» ihr angehören Es ist bedeutungsvoll für die deutsche Bildung des vorigen Jahrhunderts, welcher hartes Selbstvertrauen und schneller Entschluß zur Tat so sehr fehlten, daß bei weitem die meisten Tragodien unserer Poesie der zweiten Klasse angehören, selbst die Helden Schillers werden zumeist mehr durch äußere Verhältnisse als durch rücksichtsloses Fordern fortbewegt

Indem so die beiden Hälften der Handlung in einem Punkte, dem Höhepunkte, zusammenschießen, erhält das Drama sozusagen einen pyramidalen Bau es steigt von der Einleitung durch die wachsende Wirksamkeit des erregenden Moments bis zum Höhepunkt und fällt von diesem ab bis zur Katastrophe So treten zwischen die drei ursprünglichen Teile, des Aufsteigens, des Höhepunktes und der Katastrophe, zwei andere, der Steigerung und des Fallens Diese fünf Teile gliedern sich wieder in Szenen und Szenengruppen, nur daß der Höhepunkt gewöhnlich in eine Hauptszene gefaßt ist Zwischen diese fünf Teile treten sondernd und verbindend drei wichtige scenische Punkte nämlich zwischen Einleitung und Steigerung das erregende Moment, zwischen Höhepunkt und Umkehr das tragische Moment, als Beginn der Reaktion, zwischen Umkehr endlich und Katastrophe als Hilfsmittel des Baues das Moment der letzten Spannung So daß also acht Stellen des Dramas zu unterscheiden sind Und zwar hat eine jede von diesen acht Stellen wiederum nach ihrer Lage in dem Ganzen der dramatischen Struktur ihre besondere Gestaltung

Es konnte scheinen, als ob wir durch die Aufstellung solcher Formgesetze einer neuen Herrschaft des Schematismus verfielen, und Freytag ist diesem Schein so wenig aus dem Wege gegangen, daß er sich nicht scheut, durch mathematische Figuren die Struktur der Dramen zu versinnbildlichen, so wie man die Formen von Urteil und Schluß in mathematischen Schematen vorstellt So wenig, daß er einen bis zu der Anordnung der Szenen gegliederten Typus des vollkommenen Dramas aufstellt Mit dem Behagen des buhnenerfahrenen Technikers und des scharfen Kopfs legt er diese

fein ausgesponnenen Formgedanken dem Publikum vor Er rechnet darauf, nicht mißverstanden zu werden Wie der Maler in der Anatomie nicht das Geheimnis der Schönheit begreift, ja mit den strengen normalen Proportionen, die sie aufstellt, mit kunstlerscher Freiheit schaltet, so kann kein ins Einzelste durchgeführtes Formgesetz den künstlerischen Geist im Einzelnen leiten wollen Aber er begreift das Gesetz der Sache, welchem er unbewußt folgt, besser in seinem höheren Recht, wenn aus ihm ein anschaulicher Typus der Form entwickelt wird So können wir sagen, daß der vollkommene Typus größerer rein lyrischer Gedichte von Goethe darin gefunden sei, daß die Empfindung von einer Situation aus beginnend sich in sich selber vertieft Aber hiermit ist doch nur eine Aufklärung über den vollkommenen lyrischen Vorgang, nicht ein bindendes Gesetz gegeben Die Ästhetik, gleichwie die Ethik, hat es nicht mit Naturgesetzen, sondern mit Mustern zu tun

Es ist einer der schönsten Punkte des Freytagschen Buchs, wie er die Grundzüge seines Ideals dramatischer Handlung auch an der antiken Tragödie nachweist Und einige der wesentlichen Vorzüge dieses antiken Drama haben sich auch der späteren Entwicklung des germanischen in großen Zügen eingeprägt die Einwirkung desselben auf einheitlichen kunstvollen Bau und idealen Gehalt der Tragödie ist überall zu empfinden Aber das dramatische Ideal, wie wir, als Germanen und als Moderne, es verstehen, fand doch seine volle Entwicklung erst bei den Engländern und bei uns, hier daher müssen wir seine weitere Entwicklung aufsuchen Während bei den Griechen die Handlung in Pathosscenen, Botenscenen, Dialogscenen, in Reden und Verkündigungen offizieller Personen an den Chor verläuft, fand die moderne Bühne weit freiere, mannigfaltigere Formen, weit vielfachere Mittel der Wirkung

Noch Shakespeare freilich ist von dem Bau seiner Bühne in der Konstruktion seiner Stücke abhängig Denn da der vordere Spielraum bei ihm keinen Vorhang hatte und daher die Einschnitte im Stuck nur durch Pausen bezeichnet werden konnten, so war ihm nicht möglich, in die Mitte einer Situation einzuführen oder dieselbe unvollendet abzubrechen, seine Personen müssen vor dem Auge des Publikums auftreten, bevor sie vor diesem reden, und ebenso wieder abgehen, sogar die Toten müssen am Ende des Stückes in angemessener Weise hinausgetragen werden Mit

diesem Nachteil war freilich ein nicht gering zu achtender Vorteil verknüpft. Da nur die innere Bühne der Scenerie wechselte, der vordere Raum immer derselbe blieb, und der Vorhang niemals fiel, so war hier alles beweglicher und leichter, ein rascheres Kommen und Gehen, die größere Zahl der Einschnitte storte weniger, kleine Scenerien wechselten leicht, was bei uns zuweilen als Zersplitterung der Handlung erscheint, war dort leichte Beweglichkeit. Es ist bekannt, wie oft Kenner Shakespeares, Tieck zumal, auf die eigentümlichen Vorzüge dieser Bühneneinrichtung hingewiesen haben.

Das Entscheidende für die Umgestaltung des Baues im nachshakespeareschen Drama war die Einführung des Vorhangs. Mit ihm ergab sich eine bestimmte Teilung der Handlung in Akte. Nunmehr erhielt gewissermaßen jeder einzelne Akt den Charakter einer geschlossenen Handlung: ein kleiner Stimmung gebender Vorschlag, eine kurze Einleitung, ein starker hervortretender Höhepunkt, ein wirksamer Abschluß wurde für ihn notwendig. Und zugleich wurde es möglich, fünfmal im Stück für Beginn und Ende den Vorteil des fallenden und aufgehenden Vorhangs dazu zu benutzen, mitten in eine Situation einzuführen und mitten in einer Situation zu schließen.

Die Zahl dieser Akte erhielt bald eine feste Begrenzung, welche die Dichter nur selten und zu ihrem Nachteil verlassen haben. Denn die Fünfzahl derselben hegt in der Natur der dramatischen Handlung selber, wie sie oben dargelegt wurde.

Und wie im Bau der Akte, so läßt sich auch in dem der Scene eine bestimmte innere Form nachweisen. Die verbindenden Szenen freilich erhalten ihre Form durch ihr besonderes Verhältnis zu den ausgeführten, diese aber zeigen eine regelmäßige Architektur. «Ein spannendes Moment muß die ausgeführte Scene einleiten, die Seelenvorgänge in ihr müssen mit einiger Reichlichkeit in wirksamer Steigerung dargestellt werden, das Ergebnis derselben in treffenden Schlägen angedeutet sein, von ihrem Höhepunkte aus, auf welchem sie reichlich ausgeführt schwebt, muß schnell und kurz der Schluß folgen»¹⁾ Wie das Drama selber, so verläuft die ausgeführte vollendete Scene in fünf Teilen, wenn man sie rein für sich betrachtet. Häufig freilich wird durch die Richtung auf das Folgende dieser pyramidale Bau in den Durchschnitt einer anschlagenden Welle umgeändert.

¹⁾ a a O s 188

Es ist, wie wir wohl fühlen, nur ein dürftiges Schema der von Freytag aufgestellten technischen Theorie, was wir dem Leser zu bieten vermögen. Dies Schema konnte ihn leicht zu der Tauschung verleiten, als ob hier durre, farblose Regeln der Komposition einander drängten. Aber die Fülle der einzelnen geistvollen Bemerkungen, wie sie nur einem solchen dramatischen Dichter und Kenner der Bühne zu Gebote stehen, das unendlich feine Auge für die technischen Mittel und die künstlerischen Schönheiten der gesamten ausgedehnten dramatischen Literatur, wie sie nur die Verbindung jener Übung mit reichem und genauem Wissen giebt, verleihen auch diesen Partien des Buches einen außerordentlichen Reiz. Die wissenschaftlichen Arbeiten Freytags, dies Buch wie die Bilder aus der deutschen Vergangenheit, haben sichtlich in ihrer Entstehungsweise etwas von der Art künstlerischer Produktion. In ihrem allmählichen Wachstum verschlingt sich in die grundlegenden Gedanken eine Fülle von Beobachtungen, Bildern, Erfahrungen, ein Reichthum herzlichen Empfindens. So baut sich ein scheinbar leichtgefugtes, in der That kunstvolles Ganzes auf. Und es ist immer der ganze Mann, der aus ihm zu uns redet.

IV

Das griechische und das germanische Drama

Wer zu der Betrachtung der Alten von einer Übersicht über die gesamte Geschichte dramatischer Formen kommt, den wird immer zunächst der merkwürdige Unterschied des griechischen und germanischen Dramas beschäftigen. Schon der erste, der Lessings Spuren folgend, der Entwicklung des Dramas nachging, Herder, den man immer als den Bahnbrecher einer allgemeinen Literaturgeschichte wird in höchsten Ehren halten müssen, hat dies Verhältnis in seinem Grundzug erfaßt. Als er 1773 jenen merkwürdigen Versuch über Shakespeare schrieb, der mit der begeisterten Anrede an seinen Freund, den Nachfolger Shakespeares, der eben damals über den *Gotz von Berlichingen* sann, schließt, da ging er bereits von dem Gegensatz dieser beiden Grundformen aus. «Sophokles' Drama und Shakespeares Drama sind zwei Dinge, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben.» In ihrem Ursprung liegt die Ursache ihres Gegensatzes. «Die griechische Tragödie entstand gleichsam aus einem Auftritt, aus den Improptus der Dithyramben, des mimischen

Tanzes, des Chors » Erhabenheit des Ausdrucks, Einheit in Handlung, Ort und Zeit erwachsen daraus von selbst Ihre Entwicklung war demnach wachsende Vervielfältigung, nicht Simplifizierung Shakespeare fand ein schaulustiges Volk, die mannigfaltigste Welt in Historie, Gesellschaft und Dichtung, Freude an Gewalttat, Kampf und Kampfen auf Leben und Tod «Wie vor einem Meere von Begebenheit, wo Wogen in Wogen rauschen, so tritt er vor seine Bühne » Später hat dann Herder in den «Fruchten aus den sogenannten goldenen Zeiten des 18. Jahrhunderts», literarhistorischen Versuchen, in welchen er sich mit den Romantikern berührt, diese Gedanken weiter entwickelt Von ihnen geht auch Freytag mit vollem Rechte aus «Während die griechische Bühne aus der lyrischen Darstellung leidenschaftlicher Empfindungen sich entwickelte, ist die germanische aus der epischen Schilderung der Begebenheiten heraufgekommen Beide haben einige Überlieferungen ihrer ältesten Zustände bewahrt, die griechische blieb ebenso geneigt, die Augenblicke der Tat in den Hintergrund zu drucken, als die deutsche frohlich war, Balgerei und Gewalttat abzubilden »¹⁾ Kothurn, Maske und Theaterkostüm verboten sogar jede heftige Körperbewegung und jeden Ausdruck leidenschaftlicher Spannung «Aeschylos scheint auch nach dieser Richtung Etwas unternommen zu haben, der kluge Sophokles ging gerade so weit, als er durfte Er wagte noch, die Antigone aus dem Hain von Kolonos durch einen bewaffneten Haufen fortreißen zu lassen, aber er wagte nicht mehr in der Elektra den Aegisthos auf der Bühne zu toten, Orestes und Pylades müssen ihn mit gezogenem Schwert hinter die Scene verfolgen!» Offenbar bildete Sophokles den Charakter maßhaltender Ruhe, der in den Bedingungen der griechischen Bühne lag, weiter aus, wenn auch das von Freytag angeführte Beispiel nicht zutrifft Denn bekanntlich fällt auch bei Aeschylos der Aegisthos hinter der Bühne, der Chor horcht auf und fragt «was geschieht im Palast ?» Auch darin mochten wir Freytag nicht Recht geben, daß hier notwendig der Zuhörer sehen muß, daß sich die Handlung vollendet «Aegisthos, meint er, konnte, wenn auch von zwei Männern verfolgt, sich doch ihrer erwehren und fliehen usw » Die Bühne hat Mittel, dieselbe Gewißheit und denselben Eindruck auch auf diesem Wege zu erreichen Aegisthos ergibt sich so willig und geknückt in sein Loos, daß der

¹⁾ a a O s 68

Zuschauer an seinem Tod nicht zweifeln kann, auch wird er bei Sophokles nicht «verfolgt», sondern von beiden Freunden zum Tode hinweggeführt. Bei Aeschylos aber ist jener wunderbare Botenbericht des Sklaven an die heraustretende Klytämnestra erschütternder im Eindruck, als jede Mordscene auf der Bühne «der Tote mordet die Lebenden». In der Tat hat auch Freytag selber gemerkt, wie z. B. gerade in der Ermordung Duncans hinter der Bühne, in der furchtbaren Spannung der Zuschauer, während das Theater wie von Blut riecht, die höchste denkbare Wirkung liegt.

Freytag hat dann einen zweiten Gegensatz zwischen griechischen und germanischen Dramen aufgestellt, unter dem Einfluß, wie uns dünkt, von Bernays' Erklärung des Aristoteles, deren nachteilige Wirkung auf seine Auffassung wir an den verschiedensten Stellen verfolgen zu können glauben. In Zusammenhang mit dem eben erwähnten lyrischen Ursprung des antiken Dramas erscheint ihm die Wirkung durch Gemutsbewegungen und ihre Darstellung als wesentlicher Charakter desselben. «Der musikalische Bestandteil dauerte nicht nur in den Choren, auch dem Helden steigerte sich auf Höhepunkten die rhythmisch bewegte Sprache leicht zum Gesange und die Höhenpunkte waren häufig durch breit ausgeführte Pathosscenen bezeichnet»¹⁾ Und nun fährt er fort: «Dagegen war in der antiken Tragödie eine andere Wirkung nur unvollständig entwickelt, welche unserm Trauerspiel unentbehrlich ist. Die dramatischen Ideen und Handlungen der Griechen entbehrten eine vernünftige Weltordnung, d. h. eine Fügung der Begebenheiten, welche aus der Anlage und der Einseitigkeit der dargestellten Charaktere vollständig erklärt wird.» Und dann an einer anderen Stelle²⁾, indem er den Zusammenhang dieses Gedankens mit dem von Bernays' offener durchblicken läßt: «Aus diesen Gründen gilt von jener Begriffsbestimmung des Aristoteles der letzte Satz nicht ohne Einschränkungen für unser Drama. Ihm wie uns ist Hauptwirkung des Dramas die Entladung von den truben und beengenden Stimmungen des Tages, welche uns durch den Jammer und das Furchterliche in der Welt kommen.» «Aber wenn er diese Befreiung an anderer Stelle» (dies ist die Hypothese von Bernays) «dadurch zu erklären weiß, daß der Mensch

¹⁾ a a O s 81

²⁾ a a O s 88

das Bedürfnis habe, sich gerührt und erschutert zu sehen, und daß die gewaltige Befriedigung und Sättigung dieses Bedürfnisses ihm innere Freiheit gebe, so ist diese Erklärung zwar auch für uns nicht unverständlich, aber sie nimmt als den letzten innern Grund dieses Bedürfnisses pathologische Zustände an, wo wir frohliche Rührung der Hörer erkennen » Sind hier nicht zwei sehr verschiedene Punkte nicht gehorrig voneinander gesondert? Der Gedanke, daß das antike Drama sich in der Darstellung pathologischer Zustände, nicht in der einer Weltordnung bewege, und der andere Gedanke, daß die der griechischen Tragödie zu Grunde liegende Weltordnung keine in unserem Sinne vernünftige sei. Der erste scheint uns über das wahre Sachverhältnis weit hinauszuschießen. Mag die Freude an epischer Fülle der Handlung oder an lyrischer Tiefe der Empfindung überwiegen, beides wird in dieser höchsten poetischen Kunstform nur auf der Grundlage einer zusammenhängenden Weltansicht über vereinzelte Effekte zu der großen tragischen Wirkung sich erheben. Und dem, was sich so aus der Sache erwarten läßt, entspricht auch durchaus unsere obwohl spärliche geschichtliche Überlieferung. In der uns erhaltenen großen Trilogie ist Aeschylos ganz und gar von dem Drange bewegt, eine Weltordnung darzustellen. Geschichte und Mythos bildet er nach ihr um. Eine ganz andere Frage freilich ist die nach der Vernünftigkeit dieser Weltordnung, d. h. einer Fügung der Begebenheiten, welche aus der Anlage und der Einseitigkeit der dargestellten Charaktere vollständig erklärt wird.¹⁾ Hieße dies ein Gleichgewicht zwischen der Natur der dargestellten Charaktere und ihrem Schicksal, so würde damit das Wesen des Tragischen verkannt. Denn diesem kann man nicht arger Unrecht tun, als wenn man es auf die Kategorien von Schuld und Strafe bringt. Heißt es aber eine überall durchsichtige Kausalität, heißt es, daß jedes Schicksal zwar nicht aus dem Charakter rein für sich genommen, wohl aber aus einem tieferen Zusammenhang der Dinge folge, und daß dieser tiefere Zusammenhang der Dinge dem sittlichen Bewußtsein genüge, so hat freilich dieser Zusammenhang, wie ihn die Tragiker dachten, Züge an sich, welche unser gegenwärtiges Bewußtsein unmöglich befriedigen können. Aber doch Züge, welche auch in uns noch stark anklingen. Vor allem der Gedanke, der sich aus dem genealogischen Charakter der Mythen

¹⁾ a a O s 81

entwickelte, wie die Wurzeln des tragischen Schicksals bis in Geburt und Familienzusammenhang des Menschen zurückreichen, und dann wieder der andere, daß zwar kein Mensch furchtbares Schicksal, auch nicht ein unverschuldetes, durch den Willen abzuwehren vermöge, daß es aber wohl durch den Willen des Menschen und der Gotter eine endliche Befreiung im beruhigten Geist gebe Gedanken, welche zwar mit dem frohlichen Selbstgefühl, welches Freytag dem modernen Menschen zueignet, einen starken Kontrast bilden aber der mußte keinen Sinn für die Tiefen Shakespeares haben, der nicht in seinen größten Stücken, zumal in Hamlet, solche dunklen Gedanken und Empfindungen auf sich eindringen fühlte Die Idealwelt, von der Freytag redet, kann nicht einfach um die Hälfte unseres Daseins verkürzt werden, damit dann die andere sich klar und heiter zeigt

Dagegen die Motivierung aus Charakteren, obwohl sie, wie Freytag selber bemerkt (S 37), auch bei den Alten zuweilen vorkommt, ist in der Tat bei ihnen nicht absichtlich zu suchen, wenn man sich nicht den freien Blick für den inneren Gang der Handlung bei ihnen verwirren will Zumal nicht bei Aeschylos Und wenn Freytag bei ihnen hervorhebt, wie in den Hiketiden der schwankende Charakter des Königs von Argos so stark hervorgehoben sei, daß man deutlich erkenne, wie der Dichter in dem verlorenen folgenden Stück die Auslieferung der schutzflehenden Danaiden darauf gegründet habe so übersieht er, daß dieser König von Argos, Pelagos, nach Pausanias und Apollodor nicht der ausliefernde ist, er gibt seine Herrschaft vielmehr an Danaos ab Überhaupt treten bei Aeschylos überall die Menschen gegen die Gotter zurück, es ist Gottergeschichte, in deren Angeln sich seine Dramen bewegen Freytag weist mit Recht darauf hin, daß die Darstellung der Gotter durch einen inneren Widerspruch einer Dialektik anheimfalle, durch welche die Gotter entweder Abstraktionen bleiben oder Menschen werden Nur daß er uns doch auch hier dem griechischen Geist nicht gerecht zu werden scheint, wenn er z B in der Athena im Prolog des Ajax «eine starre Abstraktion in Liebe und Haß» erblickt Wir erwähnen nur die eine Stelle «Wie der Tag sich neigt und wiederum heraufkommt, so ist alles Menschliche Die Mustervollen lieben die Gotter, nur die Schlechten hassen sie »

Es zusammenzufassen dem griechischen Drama so gut als dem germanischen liegt der Gedanke einer Weltordnung zu Grunde

Diese Weltordnung ist nicht im modernen Sinne vernünftig und rationell, sie ist das Erzeugnis der griechischen Religion und teilt die inneren Widersprüche derselben. Sie verfolgt den Zusammenhang des Schicksals weniger in den Individuen als in den Geschlechtern. Aber weil sie ihn im griechischen Geiste verfolgt wie wir im germanischen, so erfüllte sie die Zuschauer jener Zeit mit derselben Erhebung wie uns die unsrige. Denn auch uns lost sich das Tragische nicht in einen reinen, klaren Zusammenhang von Charakter und Schicksal auf.

Obwohl die antike Tragödie stärker als die unsrige durch das bloße Ausstromen der leidenschaftlichen Empfindung wirkte, so wurde doch in ihr so wenig als in der unsrigen die Entladung von Mitleid und Furcht für sich erhebend wirken. Von den gewaltigen Empfindungen einer starken Seele mitbewegt zu werden, das ist zu allen Zeiten die Grundlage des Tragischen, weil es die Seele ausweitert durch die Teilnahme an mächtigen Schicksalen eines gewaltigen Menschen. Aber wenn auf das Drama irgend einer Zeit, so passen sicher auf das der Griechen die schonen Worte des älteren Erklärers der Poetik, Gottfried Hermanns, welcher den Aristoteles durch Kant offen ergänzt, wie Bernays versteckt durch den Sensualismus: «Nicht durch Mitleid und Furcht wird eine solche Reinigung des Gemüts bewirkt, sondern durch die Erhabenheit, welche Aristoteles, da er ihrer doch vor Allem zuerst in der Definition der Tragödie hatte gedenken müssen, von Allem am wenigsten berührt hat. Denn durch sie geschieht es, daß wir uns größer fühlen als Mitleid und Furcht. Das aber heißt Reinigung der Affekte, von ihnen berührt, nicht von ihnen besiegt zu werden. Wurde dies, wie Aristoteles meint, schon durch jene Affekte für sich bewirkt, dann mußten auch die Dramen die Menschen erheben, die Ifland für Weiber und weibische Manner schreibt.»

Die Befreiung der Gemüter, welche Freytag in der Tragödie vermißt, sucht er denn im hinzugefügten Satyrspiel. Denn er nimmt die Meinung auf, daß dieses ein außerliches Mittel gewesen sei, um die Erfrischung hervorzubringen, welche für uns in der Tragödie selber liegt. Diese Erklärung kann unmöglich das Motiv treffen, aus welchem das Satyrspiel entstanden ist. Denn dies mußte man doch bei den ältesten Tragikern suchen. Von Aeschylos aber ist das ganz ohne Frage, was bei Sophokles erst zu untersuchen wäre, daß seine Stücke in sich selber die Befreiung des Gemüts enthielten, und zwar in einer weit stärker wirkenden Form als

die unsrigen Nur die Sieben gegen Theben können hier ein Bedenken erregen

Aber trotz solcher Zweifel ist der Gedanke, welchen Freytag aus seinen allgemeinen Übersichten über den Gegensatz griechischer und germanischer Dramatik zu der Analyse sophokleischer Stücke nach ihrem Bau hinzubringt, wie uns dunkt, in seinen genauer festgestellten Grenzen durchaus richtig Die lyrische Form und der dem Sagenkreis entnommene Stoff schranken das griechische Drama auf eine Reihe bestimmter Wirkungen ein, und bestimmen im Voraus sein rasches Sinken nach Sophokles Schon Otfried Müller nannte die Perser eine Kantate Freytag bemerkt mit Recht, daß die ältesten Stücke des Sophokles zwischen Oper, Oratorium und Schauspiel standen Nicht nur an die Chöre ist hierbei zu denken, groß angelegte, breit ausgeführte Gefühlsszenen (Pathosscenen) konzentrieren in sich die ruhrenden Wirkungen der griechischen Tragödie Diesem langatmigen Ausstromen innerer Empfindungen opferten die schwächeren Dichter Einheit und Wahrscheinlichkeit der Handlung Noch scharfer als diese Form begrenzt der Stoff die griechische Tragödie Aber auch hier sind Große und Schwache an einem Punkt Die merkwürdige historische Erscheinung, daß der von Phrynichos und Aeschylos eingeschlagene große Weg, die Geschichte dramatisch zu gestalten, so völlig verlassen wurde, zeigt uns, wie die religiösen Stoffe einem tiefen Bedürfnis des griechischen Geistes entsprachen Und man braucht nur die Perser dieses letzteren zu lesen, und dort der Umwandlung des Verhältnisses zwischen Dareios und Xerxes nachzugehen, wie sie sich in den Reden des aus seinem Grabmal aufsteigenden Schattens von Dareios so merkwürdig ausspricht, um zu erkennen, wie sogar die Geschichte hier nur im religiösen Lichte den Dichter beschäftigt Und ebenso die andere historische Erscheinung, daß später Agathons Versuch, nach weltlichen Stoffen und freier Erfindung zu greifen, abermals ohne Einfluß blieb Trotzdem die Widersprüche dieser Sagenstoffe mußten mit der wachsenden logischen Bildung immer mehr den Zusammenhang der Dramen zerreißen Ihre Einformigkeit mußte die Dichter zu übertreibenden und willkürlichen Wendungen steigern, die harten Züge der Urzeit in ihnen zwangen, die feinen, tiefgehenden, modernen Empfindungen auf die wildesten und unnatürlichsten Handlungen und Konflikte zu bauen Empfindsamkeit und Zusammenhanglosigkeit mußten bald genug dies auf Sagenstoffe gebaute Drama zerstören.

Neben dem lyrischen Ursprung wirkten aber auf die Form des Schauspiels noch einige andere nationale Eigenschaften der Griechen. Wie aus jenem die Klasse der Pathosscenen entsprang, so erwuchsen die Botenscenen aus der alten Freude des Volkes an epischen Gedichten, die Dialogscenen aus dem späteren leidenschaftlichen Geschmack an politischen und Gerichts-Verhandlungen, welchen Aristophanes so bitter geißelte. Die kunstvolle Ausbildung der griechischen Gerichtsrede, die feine sophistische Dialektik derselben, spiegelt sich in einer ganz eigentümlichen Ausbildung des Dialogs. Gleich gemessene Reden stehen einander gegenüber, dann folgen Schlagverse, etwa je vier gegen vier, je zwei gegen zwei, je einer gegen einen, das letzte Wort, ein geringes Übergewicht an Versen, gibt den Ausschlag. Auch hier entwickeln sie dialektisch, wo wir psychologisch entwickeln.

In anderer Weise griffen die Gewohnheiten der Schauspielkunst in den Bau des Dramas ein. Sie bestimmten die geringe Anzahl der Personen. Zugleich aber auch ein gewissermaßen typisches Verhältnis derselben zueinander, welches mit der Einwirkung unserer Rollenfächer verglichen werden kann. Freytag macht, unseres Wissens zuerst, noch auf eine andere Art von Wirkung aufmerksam, die aus dieser bestimmten geringen Zahl von Schauspielern erwachsen sei. Indem die Kontinuität des Darstellers in der Verschiedenheit der Rollen durchschien, seien diese letzteren so in der Empfindung des Hörers gewissermaßen zusammengeschmolzen, und die Dichter hatten nun diesen Umstand zu besonderen dramatischen Wirkungen benutzt. «Wenn die Antigone zum Tode abgeführt war, klang aus den Drohworten des Teiresias an Kreon hinter der veränderten Tonlage dieselbe bewegte Menschenseele heraus»¹⁾, und derselbe Klang berührte dann in dem Todesbericht des Exangelos abermals das Gemut der Hörer. So kehrte die zum Tode geführte Antigone immer wieder auf die Bühne zurück, ja sogar eine Art von Vorausankündigung nimmt Freytag an, wenn in den Trachinerinnen der Herold des Herakles, Lichas, bereits mit der Stimme des Helden redet.

So fein diese ganze Ansicht ausgedacht ist, und so wahrscheinlich es ist, daß Wirkungen solcher Art unwillkürlich gelegentlich vom Hörer empfunden wurden, so scheint uns doch weder die Ökonomie der Rollenverteilung noch die großartige Einfachheit

¹⁾ a a O s 134

der griechischen Bühne Effekte dieser Art als einen festen Bestandteil der dramatischen Technik zugelassen zu haben

Nun am Schluß unserer Besprechung können wir auf die meisterhafte Untersuchung über dramatische Charaktere nur hinweisen. Der Standpunkt einer Technik des Dramas erweist sich hier besonders fruchtbar, indem er an die Stelle einer direkten Reihe von Regeln die Frage stellt, wie der Dichter verfahren müsse, um im Hörer den lebendigen Eindruck von Charakteren hervorzurufen. Auch im Leben gestalten wir aus Handlungen und Reden, die uns sichtbar werden, ein Bild der Seele, die uns verborgen bleibt. Es gilt also, die Verfahrungsweise unseres Geistes, die ihm aus dem Leben Gewohnheit ist, auf der Bühne in Tätigkeit zu setzen. Aus diesem Verhältnis ergibt sich eine Reihe höchst interessanter dramatischer Regeln und Beobachtungen.

Das Fortleben des elisabethanischen Dramas im Zeitalter der Restauration.

Von
Georg Froberg ¹⁾

Die letzten Jahrzehnte haben eine Reihe von Arbeiten gezeigt, die nachweisen, in welchem Maße die englische dramatische Literatur im Zeitalter der Restauration von dem französischen Drama und Roman abhängt. Wenn sich auch französischer Einfluß seit der Rückkehr Karls II. ungehindert in der englischen Theaterliteratur auswirken konnte, so darf doch nicht vergessen werden, daß das elisabethanische Drama auf der Bühne fortlebte und einwirkte auf die dramatische Literatur und Kritik der Zeit. Berücksichtigt man von den alten, d. h. vor 1642 entstandenen Dramen, nur diejenigen, deren Wiederaufnahme zwischen 1660 und 1700 sicher belegt ist, so zeigt eine solche Zusammenstellung schon zur Genüge, welche hohe Bedeutung den alten Dramen in der Bühnengeschichte der 40 Jahre zukommt.

Als die fünf Londoner Theatergesellschaften im Jahre 1642 gezwungen wurden, ihre Aufführungen einzustellen, standen die Werke von Shirley, Massinger, Middleton und Beaumont und Fletcher (= BeFl.) am meisten im Spielplan. Die beruflos gewordenen Schauspieler gaben in der Folgezeit nicht nur die Dramen dieser Manner im Druck heraus, sondern vereinigten sich z. T. seit 1647 und spielten im geheimen, obgleich sie manchmal entdeckt und zur Rechenschaft gezogen wurden. In den *«Drolls»*, deren Aufführung mit dem Namen Robert Cox verbunden ist, lebten beliebte

¹⁾ Der Aufsatz faßt einen Teil der 1922 (Münster i. W.) abgeschlossenen, bisher nicht gedruckten Dissertation des Verfassers zusammen. Bei der Durcharbeit wurden die erstmalig von Allardyce Nicoll (*A History of Restoration Drama, Cambridge, 1923*) veröffentlichten Urkunden verwertet.

Szenen aus den Werken von BeFl (13), Shirley (2), Shakespeare (5) und Jonson (1) fort

Ehe Killigrew und Davenant, durch königliche Patente (v 21 8 1660) ermächtigt, ihre Monopolstellung im Theaterleben Londons einnahmen, lassen sich seit dem Erscheinen des Generals Monk drei autorisierte Theatertruppen nachweisen. Diese drei Gesellschaften sind nicht nur wichtig als Vorläufer der zwei Theatertruppen, in ihnen (besonders in 1) finden wir die noch lebenden Schauspieler von ehemals wieder, die als Mittler zwischen 1642 und 1660 und als Träger elisabethanischer Tradition anzusehen sind¹⁾

1 die «Old Actors», im Red Bull Theater, später die Truppe Killigrews. Durch die Aufzeichnungen von Sir Henry Herbert (= Herb), Master of the Revels, sind wir über den Spielplan verhältnismäßig gut unterrichtet. Unter den 59 Dramen mit 67 Aufführungen, die vom 5 11 1660 bis 23 7 62 vermerkt sind, befinden sich 56 alte Dramen (davon 20 Repertoirestücke = st pl) mit 64 Aufführungen. BeFl stehen mit ihren Werken an erster Stelle,

2 die Schauspieler, die sich um John Rhodes sammeln, im Cockpit spielen und von Davenant übernommen werden. Es sollen zumeist jüngere Kräfte gewesen sein. Genest (= G 1, 31) gibt einen Auszug aus dem Spielplan dieser Truppe, ehe sie 1662 in das neue Haus in Lincoln's Inn Fields übersiedelte. Von den genannten 13 alten Dramen gehören 8 BeFl an. Unter den von Nicoll erstmalig veröffentlichten Urkunden des Public Record Office findet sich eine Aufstellung vom 12 12 1660 über «Plays allotted to D'Avenant». Unter den hier vermerkten 17 Stücken sind 10 von Shakespeare und 5 von BeFl (erwähnt als RO, Dec 1660). Daß damit nicht alle wiederaufgeführten Stücke erfaßt sind, sagt schon Malone (S 329) «Davenant's Company between Nov 1660 and May 1662 produced 10 new plays and a hundred revived, latter number without strict regard,»

3 die Schauspieler unter Will Beeston, ehemaligem Theaterleiter der Queen's Servants, seit 1652 Besitzer des Salisbury Court Theaters. Über die Zusammensetzung, den Spielplan und das Schicksal dieser Truppe sind wir ebenso im unklaren wie über die

¹⁾ Vgl. Leslie Hotson, *The Commonwealth and Restoration Stage*, Cambridge, Harvard Univ.-Press, 1928

andern Schauspielergesellschaften, die uns in den Akten des P R O und in dem Schrifttum der Zeit begegnen ¹⁾

Außer den alten Schauspielern sind besonders Davenant, Betterton und Rhodes — die beiden letzteren aus Buchhandlerrfamilien — für die Übermittlung der elisabethanischen Tradition von Bedeutung. Wie wenig diese 1660 durch die vergangenen 18 Jahre abgebrochen war, wird jedem klar, wenn er den Spielplan des Red Bull Theaters (Herb) mit Herberts Aufzeichnungen von Dramen, Maskenspielen usw. vergleicht, die zwischen 1622 u. 1642 am Hofe aufgeführt wurden, die Übereinstimmung im Spielplan ist auffällig.

Im folgenden sind, alphabetisch geordnet, die Dramatiker genannt, deren Dramen, vor 1642 entstanden, teils in ursprünglicher Fassung, teils umgeändert und mit neuem Titel zwischen 1660 und 1700 wieder aufgeführt sind, in letzterem Falle ist das zugrundeliegende alte Stück in Klammern vorangesetzt. Neudrucke — immer ein Zeichen von Nachfrage, also Behebtheit — sind durch die Jahreszahl hinter dem Titel vermerkt. Dieses Datum bildet zugleich den Abschluß einer Aufführungsperiode.

Die Einzeltatsachen sind zusammengestellt nach Herbert, Pepys (= P), Downes (= D ²⁾), Evelyn (= Ev), Langbaine (= Lgb), Halliwell (= Hall), Genest (= G), der *Historia Histrionica* (= Hist), der *Biographia Dramatica* (= BDr) und den Aufzeichnungen in *The Lord Chamberlain's Department of the Public Record Office* (= RO ³⁾). Bei den Aufführungsdaten ist die Jahrhundertzahl weggelassen.

Beaumont, Francis, and Fletcher, John (2nd fol. 79)

Lustspiele. Im Königl. Theater

1 *The Beggar's Bush* (1661) — droll *The Lame Common-*

¹⁾ Vgl. Nicoll, *Appendix A* u. Lawrence, W. J., *A forgotten Restoration Playhouse*, *Engl. Stud.* 35, 279 ff.

²⁾ D. 68—82, bzw. 82—95 = auf der Liste alter Dramen, die von der Kgl. Truppe, bzw. den vereinigten Truppen, während dieser Zeit mit gutem Erfolg (= st. pl.) gespielt wurden (vgl. G. 1, 388 u. 402).

³⁾ I *List of Plays performed before Royalty* (1 RO + Datum = *Plays given by the T. R. Company*, 2 RO + Datum = *Plays given by the Duke's Company*, 3 RO + Datum = *Plays given by the United Companies*).

II *Plays belonging to the Companies* (RO Dec. 60 = *Plays allotted to D'Avenant*, RO Aug. 68 = *Plays allotted to D'Avenant*, RO Jan. 69 = *Plays allotted to Killigrew*).

wealth — Herb, stock play (= st pl), 7 11 60, 20 11 60, P 20 11 60 «well acted», 3 1 61, 8 10 61, 24 4 68, D 63—82, RO Jan 69, 1 RO 26 3 74, 3 RO 1 12 86 at Court (= C), 13 2 88 (C)

2 *The Captain* — RO Jan 69, 1 RO 2 4 77

3 *The Chances* — droll *The Landlady* — Herb 24 11 60, P 27 4 61, 5 2 67 Beifall, RO Jan 69 — umg von Villiers, George, Duke of Buckingham (1682, 92, 1705) — 3 RO 30 12 82, 27 1 86 (C), Cibber (G 2 14f) 90—92, Lgb «extraordinary applause»

4 *The Coxcomb* — RO Jan 69, P 17 3 69 «a silly play, only acted by the young people», 1 RO 23 3 69,

5 *The Elder Brother* (1661) — Herb, st pl, 23 11 60, P 6 9 61, Dr Edw Browne (*Sloane MS 1900*) 62, D 63—82, RO Jan 69

6 *The Father's own Son* (= Mr Thomas) — droll *The Doctor of the Dullhead College* — P 28 9 61, 13 11 61 «a very good play», Herb 29 4 62 — umgearb von Durfey, Thom *Trick for Trick, or the Debauched Hypocrite* (1678) — erfolglos

7 *The Knight of the Burning Pestle* — droll *The Encounter* — Herb 5 5 62, P 7 5 62, G (1, 348) 71

8 *The Little French Lawyer* — RO Jan 69

9 *Love's Cure, or the Marital Maid* — RO Jan 69

10 *Love's Pilgrimage* — RO Jan 69

11 *The Night Walker, or the Little Thief* (1661) — P 2 4 61 «a very merry and pretty play», 31 3 62, Herb 15 3 62, Lgb erfolgreich, Ward (*Engl Dram Lit* 2, 740) 82

12 *The Noble Gentleman* — RO Jan 69, BDr vielleicht als *The Conceited Duke* wieder aufgeföhrt — umgearbeitet von Durfey, Thom *A Fool's Preferment, or the three Dukes of Dunstable* (1688) — erfolglos

13 *The Pilgrim* — RO Jan 69, Lgb vor 91 — umgearbeitet von Vanbrugh, Sir John (1700)

14 *The Scornful Lady* — droll *The False Heir* — Herb 21 11 60, P 27 11 60, 4 1 61, 12 2 61, 17 11 62, 27 12 66, 16 9 67, 3 6 68, Ev Jan 61, D 63—82, 82—95, 1 RO 10 12 66 (C), 21 11 68 (C), RO Jan 69, 3 RO 23 2 84 (C), Lgb Erfolg

15 *The Sea Voyage* — P als *The Storm* 25 7 67, 26 7 67, 25 3 68, als S V 16 5. 68, erfolgreich, 1 RO 27 9 67, RO

Jan 69 — umgearb von Durfey, Thom *A Commonwealth of Women* (1686) — gesp 1685 u später, D 92

16 *The Spanish Curate* — droll *Sexton, or the Mock Testator* — G 1, 31, RO Dec 60, Herb 20 12 61, P 16 3 61, 1 1 62, 17 5 69 erfolgreich, RO Jan 69, Lgb «frequently revived with general applause», — zusammengearbeitet mit *Wit without Money* und *Women Pleased* von Drake, Dr James *The Sham Lawyer, or the Lucky Extravagant* (1697) — «damnably acted»

17 *The Tamer Tamed, or the Woman's Prize* — Thom Jordan 25 6 60 (Nic S 71), G 1 31, P 30 10 60 «a very fine play, very well acted», 31 7 61, Herb, st pl, 23 12 61, 1 RO 9 11 68 (C), 8 12 74, RO Jan 69, Lgb lobt es

18 *The Wild Goose Chase* — Herb Febr 61, Ev 5 2 63, P 11 1 68, RO Jan 69, Lgb, BDr erfolgreich

19 *Wit without Money* (1661) — Herb, st pl, 15 11 60, P 22 4 63, Lgb 26 2 72, zugkräftig, D 91 u 92

Auf Davenants Bühne.

20 *The Maid in the Mill* — droll *The Surprise* — RO Dec 60, G 1, 31, Herb Marz 61, P 29 1 61, 1 4 62, 10 9 68, Beifall, Lgb, G (1, 367) wieder 82

21 *Wit at Several Weapons* — RO Aug 68

22 *The Women-Hater* — BDr, Lgb «very good, met with success», RO Aug 68

Tragikomodien Im Königl Theater

1 *The Custom of the Country* — droll *The Stallion* — P 25 9 64 (Lecture), 2 1 67, 1 8 67, RO Jan 69, Lgb «excellent play», Vorrede zu Drydens *Fabeln* «has often been acted on the stage»

2 *The Fair Maid of the Inn* — RO Jan 69

3 *The Humorous Lieutenant* — droll *The Forced Valour* — Herb, st pl, 29 11 60, 1 3 62, P 20 4 61 «not very well done», D 8 4 63 und 11 mal hintereinander, 1 RO 20 12 66, P 23 1 67, D 63—82, 82—95, RO Jan 69, 3 RO 2 1 85, 10 2 86 (C), 24 11 86 (C), 27 2 88 (C), Lgb «a Tr C which I have often seen acted with good applause»

4 *The Island Princess, or the Generous Portugal* — P 7 1 69, 9 2 69 «a pretty good play», RO Jan 69, 1 RO 6 11 68, 7 1 69, 17 12 74, 7 6 75 (C) 1 Umarbeitung von Tate, Nah (1687) — 3 RO 25 4 87 (C), D 91/2 2 Umarbeitung von Motteux, P A (1699, 1701) — Oper

5 *A King and no King* (1661, 74) — Herb, st pl, 3 12 60, 15 2 62, D 63—82, P 13 3 61, 16 9 61, RO Jan 69, 1 RO 6 5 69, 23 4 75, 3 RO 20 10 85, 9 12 86 (C), Lgb «notwithstanding the errors discovered by Mr Rymer in his Criticism it has always been acted with applause and has been revived on our present (1691) Theatre with great success», vgl dasselbe Motiv in Drydens *Love Triumphant* (1694)

6 *The Knight of Malta* — RO Jan 69

7 *The Laws of Candy* — RO Jan 69

8 *The Lovers' Progress* — RO Jan 69

9 *The Loyal Subject* — P 18 8 60, RO Dec 60, Herb Febr 61, G 1, 31, RO Jan 69

10 *The Mad Lover* — RO Dec 60, G 1, 31, Herb Febr 61, P 25 4 64 (Lektüre) «a very good play»

11 *The Nice Valour* — RO Jan 69

12 *Phylaster, or Love has a Bleeding* — drolls *The Loyal Citizen* und *The Clubman* — Herb, st pl, 13 11 60, 11 1 62, P 18 11 61, 30 5 68, RO Jan 69, 1 RO 16 11 67, 24 10 74, 23 5 76, Lgb um 72/73 — 1 Umarbeitung von Settle, Elk (1695) — BDr wenig Erfolg — 2 Umarbeitung von Villiers, George, Duke of Buckingham *The Restauration, or Right will take place* (1714) — nach Colman (vgl *Angha* 19 [1897] S 48) zur Zeit Karls II entstanden, Aufführung fraglich

13 *The Queen of Corinth* — RO Jan 69

14 *Rule a Wife and have a Wife* (1697) — droll *An Equal Match* — RO Dec 60, P 1 4 61, 5 2 62 «very well done», Herb 28 1 62, 1 RO 14 2 67 (C), RO Jan 69, D 63 (gemäß der Rollen), 82—95, Nic (S 318) «To be given at C on Nov 5, with command that the actors and the musick should be ready That the King may not stay for them Nov 11 1682», 3 RO 4. 11 85, Lgb «in this year (91) has been acted with applause»

15 *A Wife for a Month* — G 1, 31, Herb April 61, P 19 12 62 (Lektüre), RO Jan 69 — Umgearbeitet von Scott, Thomas *The Unhappy Kindness, or a Fruitless Revenge* (1697) — ohne Erfolg

Auf Davenants Bühne

16 *The Honest Man's Fortune* — RO Aug 68

17 (*The two Noble Kinsmen*) — umgearb von Davenant, Sir Will *The Rivals* (1668) — P 10 9 64, 2 12 64, neunmal hinter-

einander, D und Cibber großer Beifall, 2 RO 19 11 67, Dyce (II 909) 68 gespielt

18 *Women Pleased* — RO Aug 68, P 26 12 68

Trauerspiele Im Königl Theater

1 *Bonduca* — RO Jan 69, durch den Schauspieler Powell umgearbeitet, 1696, G (2, 72f) «acted now and then for several years»

2 *The Double Marriage* — RO Jan 69, G nach 82, 3 RO 6 2 88 (C)

3 *The False One* — RO Jan 69

4 *The Maid's Tragedy* (1661) — droll *The Testy Lord* — Herb, st pl, 17 11 60, 25 2 62, P 16 5 61, 7 12 66, 13 2 67, 1 RO 23 11 67, RO Jan 69, D 63—82, nach 1682 hat Edm Waller den 5 Akt geandert 3 RO 6 4 87

5 *The Prophetess* — RO Jan 69, umgearbeitet von Betterton, Thom (1690) zur Oper, 3 RO 17 11 90, D erfolgreich, dazu Dibden, Ch (*A Compl Hist IV*, 362) «Tho' it had been frequently revived, it never pleased»

6 *Rollo, Duke of Normandy* (1685) — droll *Three merry Boys* — Herb, st pl, 6 12 60, P 28 3 61 «ill acted», 17 4 67, 17 9 68, D 63—82, 82—95, RO Jan 69, 1 RO 9 11 74, 19 4 75, 3 RO 20 1 85, 28 4 85, 26 1 87 (C), Lgb «frequently acted by the present Company of actors»

7 *Thierry and Theodoret* — RO Jan 69

8 *Valentinian* — RO Jan 69, — umgearbeitet von Wilmot, John, Earl of Rochester (1685, 96) — G nach 82 gespielt, D und BDr Erfolg gut, 3 RO 11 2 84 (vgl Nic S 318), 16 5 87 (C)

Bei Davenant

9 *Cupid's Revenge* — P 15 8 68 als *Love Despised*, RO Aug 68

Pastorale Dichtung

The Faithful Shepherdess — P 13 6 63 großer Erfolg, 14 10 68, 26 2 69, RO Aug 68, RO Jan 69

Verteilung der Dramen von BeFl auf die beiden Truppen

| Dramen | Killigrews Theater | | | | Davenants Theater | | | | Summe | |
|---------------|--------------------|-----------------------------|------------------|--|-------------------|-----------------------------|------------------|--|--------|----------------|
| | unge ändert | davon später geändert | nur ge ändert | | unge ändert | davon später geändert | nur ge ändert | | Dramen | Fassun- gen |
| Lustspiele | 19 | 6 | — | | 3 | — | — | | 22 | 28 |
| Tragikomödien | 15 | 4 | — | | 2 | — | 1 | | 18 | 22 |
| Trauerspiele | 8 | 4 | — | | 1 | — | — | | 9 | 13 |
| Schaferspiele | 1 | — | — | | — | — | — | | 1 | 1 |
| Sa | 43 | 14 | — | | 6 | — | 1 | | 50 | 64 |

Berkeley, Sir William

The Lost Lady — P 19 1 61, 28 1 61, nicht erfolgreich,
Herb 19 11 61, RO Jan 69

Brewer, Anthony

1 (*The Country Girl*) — umgearb von Leaned, John *The Country Innocence, or the Chambermaid turned Quaker* (1677) — Lgb «it was often acted with much applause»

2 *The Love-sick King* — Lgb 1680 gespielt als *The Perjured Nun*

Brome, Alexander

The Cunning Lovers — BDr Th R großer Erfolg

Brome, Richard

1 *The Antipodes* — P 26 8 61, 1 11 61, Herb Juli 62

2 (*The City Wit* u *The Court Beggar*) zus mit Shirleys *Hyde Park* u Middletons *No Wit, no Help like a Woman's* zusammengearbeitet von Powell, George, zu *A Very Good Wife* (1693, 1703) — BDr mit Erfolg 93 gespielt

3 *A Jovial Crew* (1661, 84) — P 25 7 61, 27 8 61, 1 11 61 «merry and most innocent», Herb 21 1 62, P 11 1 69, Lgb u D 63—82, 3 RO 15 11 89 (C)

4 *The Mad Couple well Matched* — P 20 9 67 — umgearbeitet von Behn, Aphra *The Debauchee, or the Credulous Cuckold* (1677) — ohne Erfolg gespielt

5 *The Northern Lass* (1663, 84) — Herb 14 4 62, RO Jan 69, Lgb «acted with great applause», vor und nach 85 gespielt

6 *The Novella* — RO Jan 69

7 *The Sparagus Garden* — G zwischen 62 und 65

Carrell, Lodowick

- 1 *Arviragus and Philicia* — RO Jan 69, G (1, 132 u 10, 25)
1672 gespielt, Lgb oft aufgeführt
- 2 *The Deserving Favorite* — RO Jan 69
- 3 *Osmond, the Great Turk* — RO Jan 69
- 4 *The Spartan Ladies* — RO Jan 69

Cartwright, Will — *The Royal Slave* — RO Jan 69

Cavendish, Will, Duke of Newcastle

- 1 *The Country Captain* — Herb Dez 61, P 26 10 61
«a silly play», 25 11 61, 14 8 67, 14 5 68, 1 RO 18 5 67,
RO Jan 69
- 2 *The Variety* — Herb 11 3 62 als *The French Dancing Master* (droll?) gespielt, Lgb großer Erfolg, RO Jan 69

Chamberlayne, Dr Will

(*Love's Victory*) (1658) — geandert, als *Wits Led by the Nose, or a Poet's Revenge* (1678) gespielt 77 in D L

Chapman, George — Trauerspiele

- 1 *Alphonsus, Emperor of Germany* — RO Jan 69
- 2 *Bussy D'Ambois* — P und Herb, st pl, 30 12 61, Lgb
Erfolg, RO Aug 68, RO Jan 69, vgl Drydens Kritik in der
Vorrede zu *The Spanish Friar*, 1681, — umgearbeitet von
Durfey, Thom (1691)
- 3 *Byron's Conspiracy* — RO Aug 68
- 4 *Chabot, Admiral of France* — RO Aug 68
- 5 *Revenge for Honour* — RO Aug 68

Lustspiele

- 1 *All Fools* — RO Aug 68
- 2 (*Eastward Hoe!*) — umgearb von Tate, Nahum, zur
Farce *Cuckold's Haven, or an Alderman no Conquerer* (1685)
- 3 *The Widow's Tears* — RO Jan 69

Cockam, Sir Aston

(*Trapolin a supposed Prince*) (1658) — umgearbeitet von Tate,
N, zur Farce *A Duke and no Duke* (1685, 93) — 3 RO 9 12 84

Cooke, John

Green's Tu quoque — droll *The Bubble* — D 62—65, P
12 9 67 «first time acted with some alterations of Sir W Davenant,
16 9 67, Lgb «good applause» 2 RO 16 12 67

Cowley, Abraham

The Guardian (1650) — droll *Love lost in the Dark* — P 16 12

61, 5 8 68, RO Jan 69, 2 RO 9 8 68, 17 11 72, 8 1 75, Lgb «with universal applause seen acted» — Umgearbeitet vom Verfasser *Cutter of Coleman Street* (1663, 93) — Angaben nicht streng auseinanderzuhalten von denen über *The Guardian*

Daborne, Robert

The Poor Man's Comfort — Jordan, Thom, (*A Royal Arbor of Loyal Poesie*) 28 5 61

Davenant, Sir William — (fol 1673)

1 *Love and Honour* — P 21 10 61, Ev 11 11 61, D «great run and produced to the Company much gain and estimation from the town» Lgb gespielt in L I F u D G

2 *The Unfortunate Lovers* — G 1, 31, Herb, st pl, 19 11 60, P 7 3 64, 11 9 67, 8 4 68, 3 12 68, Lgb über Davenant «all pieces in general on the stage with good applause»

3 *The Wits* (1665) — P 15 8 61, D «well acted, performed 8 days successively», P 17 8 61, 23 8 61, 18 4 67, 18 1 69, 2 RO 2 5 67 (C), 21 8 72, Lgb «often appeared on the stage with applause»

Day, John

Humour out of Breath — RO Aug 68

Denham, Sir John

The Sophy — RO Dec 60

Drayton, Michael (?)

The Merry Devil of Edmonton — P 10 8 61, Beifall, D 63 bis 85, RO Jan 69, G (2, 15) noch 1690 gespielt

Field, Nathaniel

A Woman's a Weathercock — D 67, Lgb wahrscheinlich ohne Erfolg

Ford, John

1 *The Broken Heart* — RO Aug 68

2 *The Lady's Trial* — P 3 3 69 (Nursery play), G Erfolg

3 *The Lover's Melancholy* — RO Aug 68

Glaphorne, Henry

1 *Argalus and Parthena* — P Herb 31 1 61, P 5 2 61, 28 10 61, D 63—82

2 *Wit in a Constable* — D 62—65, P 23 5 62 «a silly play»

Habington, Wilham

The Queen of Arragon — RO Aug 68 P 19 10 68

Heminge, Wilham

(*The Fatal Contract*) — umgearbeitet von Settle, Elk. *Love*

and Revenge (1675) — 2 RO 9 11 74, nach 1687 als *The Eunuch* gedruckt

Heywood, Thomas

1 *Love's Mistress, or the Queen's Masque* — Herb 12 11 60, Mai 62, P 2 3 61, 11 3 61, 25 3 61, 15 5 65, 15 8 68, Beifall, — ähnlicher Stoff bei Shadwell, Thom, in der Oper *Psyche* (1675, 90) — D Febr 74, 2 RO 27 2 75 (first acting), 2 3 75

2 *Queen Elizabeth's Troubles, or If You Know not Me, You Know Nobody* (2 Teile) — 1 RO 17 8 67, P 17 8 67

Jonson, Benjamin (2 fol 1692) — Alle Dramen im Kgl Theater
Lustspiele

1 *The Alchemist* — droll *The Empiric* — Herb 16 12 61, D 63—82, P 22 6 61, 3 8 64, 17 4 69, RO Jan 69, 1 RO 17 4 69, 12 11 74, 26 10 75, vgl Drydens Prolog zu *Albumazar*

2 *Bartholomew Fair* — Herb 18 12 61, P 8 6 61 «most admirable play, well acted», 27 6 61, 7 9 61, 25 8 63, 2 8 64, 1668 großer Beifall, D 63—82, RO Jan 69, 1 RO 27 4 67, 22 2 69 (C), 30 11 74, Lgb «has frequently appeared on the stage since the Restoration with great applause»

3 *The Devil is an Ass* — RO Jan 69, D 63—82

4 *Epicoene, or the Silent Woman* — Herb, st pl, 10 11 60, P 6 6 60, 7 1 61, 25 5 61, 1 6 64, 15 4 67, 19 9 68, Dr Browne (*Engl Stud* 35, S 286) 62, 1 RO 10 12 66 (C), vgl Drydens Kritik 1668, D 63—82, RO Jan 69, 3 RO 15 1 85, sehr beliebtes, erfolgreiches Stück

5 *Everyman in his Humour* — D 63—82, P 27 3 64, 9 3 67 (Lecture), RO Jan 69, *Mermaid Edit* (I, 3) 75 neu belebt, Lgb «was received with general applause»

6 *Everyman out of his Humour* — D 63—82, RO Jan 69, Lgb Juli 75 auf der Bühne

7 *The Fox, or Volpone* — Ev 16 10 62, D 63—82, P 14 1 65 «the best I ever saw and well acted», 1 RO 28 8 67 (C), RO Jan 69, 1 RO 17 1 76, Lgb «still in vogue at the Theatre in D G»

8 *The Magnetic Lady* — RO Jan 69

9 *The New Inn* — RO Jan 69

10 *The Poetaster* — RO Aug 68

11 *The Staple of News* — RO Jan 69

12 *The Tale of a Tub* — RO Jan 69

Trauerspiele

1 *Cathline* — D 63—82, P 11 12 67, 11 1 68, 19 12 68 «most fine in clothes, a fine scene of senate and of a fight as ever I saw in my life», Ev 19 12 68 «a play having been now forgotten almost four years», RO Jan 69, 1 RO 18 12 68, 2 1 69, 13 1 69, 8 3 75, Lgb «still in vogue on the stage and always represented with success»

2 *Cynthia's Revels* (1692) — RO Jan 69

3 *Sejanus* — Nach *Merm Edit (II, 308)* eines der ersten Dramen nach 1660, D 63—82, RO Jan 69, Evrémond (*Lettre à Mme de Mazarin*, 82) «Jonson, dont il avoit vu jouer Cat, Sej, et plusieurs comédies», Lgb «generally commended by all Lovers of Poetry»,

Killgrew, Thomas (f 1664)

1 *Cloracilla* — Herb, st pl, 1 12 60, P 4 7 61, 5 1 63, 9 3 69, gefiel nicht

2 *The Princess, or Love at the first Sight* — P 29 11 61, ohne Erfolg, Herb Mai 62

Mayne, Jasper

The City Match — P 28 9 68, «not acted these 30 years, but a silly play», 1 RO 28 9 68

Marlowe, Christopher

1 (*Lust's Dominion*) — umgearb von Behn, Aphra *Abdelazer, or the Moor's Revenge* (1677, 93) — Cibber (S 205) 95 Erfolg

2 (*Tamburlaine*) — umgestaltet von Saunders, Charl *Tamerlane the Great* (1681) und von Fane, Sir Francis *The Sacrifice* (1686, 87 [bis])

3 *The Tragical History of Doctor Faustus* (1663, with few additions as it is now acted) — P 26 5 62 «poorly done» — umgearbeitet von Mountfort, Will (1697) zur Farce — 2 RO 28. 9 75, G Erstaufführung zw 84 u 88, sehr beliebt (vgl Francke, O *Vollmüllers Engl Sprach- u Lit-Denkm XXVIII*)

Markham, Gervase u Sampson, Will

Herod and Antipater, with the Death of Fair Mariam — RO Aug 68.

Marston, John

(*The Dutch Courtesan*) — Lgb «was some years since revived

with success on the present stage under the title of *The Revenge, or a Match in Newgate* (1680) — BDr Autorist Betterton, Thom — Bullen dagegen bemerkt im *Dict of Nat Biogr*, daß Marstons *The Malcontent* die Grundlage für *The Revenge* bildet

Mason, John

The Turke — RO Aug 68

Massinger, Phil

- 1 *The Bashful Lover* (1655) — RO Jan 69
- 2 *The Bondman* — Herb Mai 61, G 1, 31, P 1 3 61, 26 3 61, 4 11 61, 25 11 61, 2 4 62, Dr Browne (Hall S 35) bezeugt erfolgreiche Aufführung für 62
- 3 *The Duke of Milan* — RO Jan 69
- 4 *The Emperor of the East* — RO Jan 69
- 5 *The Fatal Dowry* — RO Jan 69
- 8 *The Unnatural Combat* — RO Jan 69
- 6 *The Renegado* — Herb 6 6 62
- 7 *The Roman Actor* — RO Jan 69, Dibden (III, 334) nach 1695 gespielt, BDr Erfolg
- 8 *The Unnatural Combat* — RO Jan 69
- 9 *The Virgin Martyr* (1661) — P 16 2 61, Herb 10 1 62, P 27 2 68 «the first time it hath been acted a great while», 6 5 68, 1 RO 20 3 68, Lgb u BDr Erfolg

Middleton, Thomas

Lustspiele

- 1 *Mad World, my Masters* — Dr Browne 63 — teilw umgearbeitet von Behn, Aphra *The City Heiress, or Sir Timothy Treat-All* (1682, 98) — gute Aufnahme
- 2 *The Mayor of Queensborough* (1661) — P 16 6 66 (Lektüre), RO Jan 69
- 3 *More Dissemblers besides Women* — RO Jan 69
- 4 *The Spanish Gipsy* (1661) — P 16 6 61 (Lektüre), 7 3 68 «a simple play»
- 5 *A Trick to catch the Old One* — D 62—65, Lgb «an excellent play»
- 6 *The Widow* — Herb, st pl, 16 11 60, P 8 1 61, Ev 16 1 62, Erfolg, Lgb «revived not many years ago at Th R with a new prologue and epilogue», D 63—82, RO Jan 69
- 7 *(No Wit, no Help like a Woman's)* — umgearbeitet von Behn, Aphra (?) *The Counterfeit Bridegroom* (1677) — vgl Rich Brome

Trauerspiele

1 *The Changeling* (1668) — G 1, 31, P 23 2 61, BDr «it takes exceedingly»

2 *Women beware Women* (1657) — sehr wahrscheinlich gespielt, vgl Dibden (III, 267)

Randolph, Thom (5 fol 1664, 6 fol 1680)

The Jealous Lovers (1668) — RO Aug 68, Lgb 1682, BDr großer Erfolg

Rowley, Will

1 *All's Lost by Lust* — Herb Febr 61, P 23 3 61 «poorly done», Lgb «good old play»

2 *A Shoemaker a Gentleman* — 1 RO 1 1 77, Lgb «not many years revived at Dorset Garden»

Ruggles, George

Ignoramus (transl 1662) — Nic (S 243) John Rhodes at Court on Nov 1st, 62 — Umgearb von Ravenscroft, Edw *The English Lawyer* (1678)

Shakespeare, Willam (3 f 1664, 4 f 1685)

Lustspiele In Killegrews Theater

1 *All's Well that End's Well* — RO Jan 69

2 *As You like it* — RO Jan 69

3 *The Comedy of Errors* — RO Jan 69

4 *Love's Labour's Lost* — RO Jan 69

5 *The Merchant of Venice* — RO Jan 69

6 *The Merry Wives of Windsor* — droll. *The Buckbasket Mishap* — Herb, st pl, 9 11 60, D 63—82, nach 95 in Bettertons Theater mit Erfolg, P 5 12 60, 25 9 61 «bad, ill done», 15 8 67, RO Jan 69, 1 RO 17 12 75, Motteux, Peter Anth, 1692, im *Gentleman's Journal* «The Merry Wives, an old play, hath been revived and was played the last day of the year» (vgl Munro, *Allus Book*, II 385)

7 *A Midsummer Night's Dream* — droll *Botton the Weaver* — P.29 9 62, RO Jan 69, — umgearb von Settle, Elk *The Fairy Queen* (1692, 93) Oper, — D «the Court and the town were wonderfully satisfied with the F Q, but the expense attending it was so great that the Company got very little by it», 3 RO 16 2 92

8 *The Taming of the Shrew* — Herb 63, RO Jan 69 — Umgearb von Lacy, John *Sauny the Scott, or the Taming of the Shrew*

(1698, 1708, 14) — P 9 4 67, 1 11 67 «a silly play», D 90—92, BDr Erfolg

9 *The Two Gentlemen of Verona* — RO Jan 69

10 *The Winter's Tale* — RO Jan 69

Bei Davenant

11 *Measure for Measure* — RO Dec 60 — Umgearb von Gildon, Charl M f M, or *Beauty the best Advocate* (1700)

12 *Much Ado about Nothing* — RO Dec 60 — Umgearb zus mit 11 von Davenant, Sir Will. *The Law against Lovers* — P 18 2 62, BDr großer Erfolg, Ev 17 12 62

13 *The Tempest* — RO Dec 60, — 1 Umarbeitung von Davenant, Sir Will u Dryden, John *The Tempest, or the Enchanted Island* (1670) — P 7 11 67, 13 11 67, 12 12 67, 6 1 68, 3 2 68, 11 5 68, 21 1 69, 2 RO 7 11 67, 14 11 67, 26 11 67, 14 3 68, 13 4 68 — 2 Umarbeitung von Shadwell, Thomas (1674, 76 [bis] 90, 95, 1701) — Oper (vgl *Anglia* 27, 205 u 31, 529), 2 RO 17 11 74 «double price», 18 11 74, 28 11 74, 5 11 77 «double price», 15 11 77, D «not any succeeding opera got more money», Lgb «very much in esteem now» — Aus Neid Duffet, Thom *The Mock Tempest, or the Enchanted Castle* (1675) — 1 RO 16 11 74

14 *Twelfth Night* — RO Dec 60, P 11 9 61, 6 1 63 «a filthy play», D großer Erfolg, P 20 1 69

Trauerspiele Bei Killigrew

1 *Antony and Cleopatra* — RO Jan 69 — Umgearb von Dryden, John *All for Love, or the World well Lost* (1678, 92, 96, 1703, 09) — G großer Erfolg, 3 RO 20 1 86 (C) — Sir Ch Sedleys gleichnamiges Stuck (1677, 90, 96) geht nicht auf Shakespeare zurück — (2 RO 12 2 77)

2 *Coriolanus* — RO Jan 69 — Umgearb von Tate, Nah *The Ingratitude of a Commonwealth, or the Fate of Caius Martius Coriolanus* (1682) — ohne großen Erfolg

3 *Cymbeline* — RO Jan 69 — Umgearb von Durfey, Thom *The Injured Princess, or the Fatal Wager* (1682) — wenig Erfolg

4 *Julius Caesar* (1684) — D 63—82, RO Jan 69, G 71, Lgb (1691) «revived about 15 years ago», 1 RO 4 12 76, 3 RO 18 4 87 (C), Cibber 95 Erfolg

5 *Othello* — P 11 10 60 «well done», Herb, st pl, 8 12 60, P 6 2 69, RO Jan 69, D 63—82, 82—95, 1 RO 25 1 75,

12 1 76, 3 RO 18 1 83, 30 5 85, 24 11 85 (C), 10 11 86 (C), Lgb Erfolg, in Dublin 1688 u später gespielt, so 23 3 92 (G 10, 268)

6 *Titus Andronicus* — D 63—82, RO Jan 69 — Umgearb von Ravenscroft, Edw T A, or the Rape of Lavinia (1687) — Vorwort «the success answered my labour», D 63—82

Bei Davenant

7 *Hamlet* — droll *The Gravediggers' Colloquy* — RO Dec 60, P 24 8 61 «very well done», D «no succeeding tragedy for many years gained more money and reputation to the Company than this», Ev 26 11 61, P 28 11 61, 28 5 63, 13 11 64, 31 8 68, 2 RO 2 2 74, 3 RO 30 4 86 (C) 1695 stritten sich die beiden Gesellschaften um die Erstaufführung

8 *King Lear* — RO Dec 60, D 62—65 — Umgearbeitet von Tate, Nahum *The History of King Lear* (1681, 89, 1703, 12) G Erfolg, 3 RO 9 5 87 (C), 20 2 88 (C)

9 *Macbeth* — RO Dec 60, Herb 3 11 63, P 5 11 64 «admirably acted», 28 11 66, 7 1 67, 19 4 67, 16 10 67, 6 11 67, 12 8 68, 21 12 68, 15 1 69 (Frau P), 2 RO 17 12 66 (C) — Umgearbeitet von Davenant, Sir Will (1674[bis], 87, 95, 97, 1710) — 2 RO 18 2 73, 3 RO 8 2 86, D «it being all exceedingly performed, being in the nature of an opera, it recompensed double the expense, it proves still a lasting play», *Merm Edit (Dav Works 5, 300)* 6 3 82, Cibber 89, 95

10 *Pericles* — RO Dec 60, G 1, 31

11 *Romeo and Juliet* — RO Dec 60, P 1 3 62 «the worst acted that ever I saw» — 1 Umarbeitung von Howard, James — 5 Akt geandert, zur Tragikomodie, vgl D (S 22) — 2 Umarbeitung von Otway, Thomas. *The History and Fall of Carus Marus* (1680, 92, 94, 96, 1703) — Dibden (IV, 104) «very little success»

12. *Timon of Athens* — RO Aug 68 — Umgearb von Shadwell, Thom *The History of Timon of Athens, the Manhater* (1678, 80?, 88, 96, 1703) — G Erfolg, D «pleased wonderfully»

13 *Troilus and Cressida* — RO Aug 68 — Umgearb von Davenant, Sir Will *Tr and Cr, or Truth found too late* (1679, 95, 97?) — D ohne großen Erfolg

Histories Auf der Königl Bühne

1. *Henry IV* — droll *The Bouncing Knight* — Herb, st pl, 8 11 60; P 31. 12 60, 4, 6 61, 2 11 67, 18 9 68, Erfolg, RO

Jan 69, D 63—82, Lgb Lacy als Falstaff «never failed universal applause» — Umgearb von Betterton, Thom (1700) — erfolgreich, Malone «it has drawn all the town more than any new play that has been produced of late»

2 *King John* — RO Jan 69

3 *Richard II* — RO Jan 69 — Umgearb von Tate, Nah *The History of King R II, the Sicilian Usurper* (1681, 91), da politisch, nach der 2 Aufführung verboten

4 *Richard III* — RO Jan 69 — 1 Umarbeitung von Caryl, John *The English Princess, or the Death of R III* (1667, 73) — 2 RO 3 3 67, P 7 3 67, D «excellently well acted in every part, chiefly King Richard applause from the Town as well as the Profit of the whole Company», Wood¹⁾ verzeichnet Anspielungen aus 1674, 80, 82, 90, vgl Cibber (S 224) — (2 Umarbeitung von Cibber, Coll *The Tragical History of King Richard III* (1700) — BDr «it has always been a very popular and successful performance»²⁾)

In Davenants Theater

5 *Henry VI* — RO Aug 68 — Umgearb von Crowne, John *Henry the Sixth, the first Part, with the Murder of Humphrey Duke of Gloucester* (1681) u *H the S, the second Part, the Misery of the Civil War* (1680) — Erfolg, vgl Dedic zu *The English Friar*, da politisch gefarbt, unterdrückt

6 *Henry VIII* — RO Dec 60, Herb vor 3 11 63, P 26 12 63, 1 1 64, 30 12 69, D 64 «run» von 15 Tagen, 2 RO 3 9 72, Lgb «frequently appears on the present stage», Cibber, 1696, 1000 £ Kosten für die Aufführung

Verteilung der Dramen Shakespeares auf die beiden Truppen

| Bühne | Com | Trag | Hist | Sa |
|----------|-----|------|------|----|
| Killgrew | 10 | 6 | 4 | 20 |
| Davenant | 4 | 7 | 2 | 13 |
| Sa | 14 | 13 | 6 | 33 |

¹⁾ Wood, Paul, *The Stage History of Shakespeare's King Richard III*, New York 1909, S 64

²⁾ *Henry V* von Boyle, Roger, Earl of Orrery (fol 68, 69, 77, 90) ist nicht mit Sh's Stück verwandt, muß nach Herb aber vor Nov 63 angesetzt werden, im Gegensatz zu G (1, 53) 13 8 64

| Dramen | Killigrew | | | Davenant | | | Summe | |
|--------------|----------------|-----------------------------|------------------|----------------|-----------------------------|------------------|--------|---------------|
| | unge ändert | daran später geändert | nur ge ändert | unge ändert | davon später geändert | nur ge ändert | Dramen | Fassun gen |
| Lustspiele | 10 | 2 | — | 4 | 3 | — | 14 | 19 |
| Trauerspiele | 6 | 4 | — | 7 | 5 | — | 13 | 22 |
| Historien | 4 | 2 | — | 2 | 1 | — | 6 | 9 |
| Sa | 20 | 8 | — | 13 | 9 | — | 33 | 50 |

Shirley, James Lustspiele

- 1 *The Bird in a Cage* — RO Aug 68
- 2 *The Brothers* — Herb 6 7 62, RO Jan 69
- 3 *The Constant Maid, or Love will find out the Way* (1667) —
Titelblatt «as it is now acted at the New Playhouse called the
Nursery, in Hatton Garden»
- 4 *The Example* — D 63—82
- 5 *The Grateful Servant* — P 20 2 69 «a pretty good play»
- 6 *Hyde Park* — P 11 7 68 «a moderate play, where horses
were brought on the stage», 1 RO 14 7 68, vgl Rich Brome
- 7 *Love in a Maze, or the Changes* — Herb 17 5 62, P 22 5
62, 1 5 67, 7 2 68, 28 4 68 «a dull, silly play», Lgb «this play
has been revived with great success in our time», D 63—82, 1 RO
11 5 74, 24 11 74
- 8 *The Opportunity* — droll *A Prince of Concert* — Herb
26 11 61, D 63—82
- 9 *The School of Compliment, or Love Tricks* (1667) — droll
Jenkins' Love Course — 2 RO 9 5 67 (C), P 5 8 67, 30 12 67,
7 11 68
- 10 *The Sisters* — RO Jan 69
- 11 *The Wedding* — Herb, st pl, 9 1 61
- 12 *The Witty Fair One* —

Nr 1, 5, 9, 12 auf Davenants Bühne, D «perfectly acted and
proved beneficial to the Company»

Tragikomodien

- 1 *The Court Secret* — P (Frau) 18 8 64, Lgb
- 2 *The Doubtful Heir* — RO Jan 69
- 3 *The Imposture* — RO Jan 69
- 4 *The Young Admiral* — Ev 20 11 62 «saw the Y A
acted before the King»

Trauerspiele

1 *The Cardinal* — Herb 23 7 62, P 2 10 62, 24 8 67, 27 4 68, Erfolg, RO Jan 69, D 63—82

2 *Love's Cruelty* — Herb, st pl, 15 11 60, P 30 12 67 «a very silly play», 14 4 68, Lgb, Hist

3 *The Traytor* (1692) — Herb, st pl, 6 11 60, 22 11 60, P 10 10 61 «most admirably acted, most excellent play it is», 13 1 65, 2 10 67, D 63—82, 1 RO 20 10 74, zu Neudruck 92 vgl Forsythe¹⁾, Erfolg

| | Lustspiel | Tragikom | Trauerspiel | Sa |
|-----------|-----------|----------|-------------|----|
| Killigrew | 7 | 4 | 3 | 14 |
| Davenant | 4 | — | — | 4 |
| Nursery | 1 | — | — | 1 |
| Sa | 12 | 4 | 3 | 19 |

Suckling, Sir John (1696)

1 *Aglaura* — G 1, 31, Herb 28 12 61, 27 2 62, P 5 9 64 (Lektüre), 1 RO 16 5 67 (C), 16 11 74, RO Jan 69, vgl Ward (*III*, 254), — Phillips²⁾ über Suckling «his plays continued to draw audiences to the theatres in these days, they did not, however, long retain popularity»

2 *Brennoralt, or the Discontented Colonel* — P 23 1 61 «a good play, but ill acted», Herb 5 12 62, P 12 8 67, 18 10 67, 15 3 68, Erfolg, RO Jan 69

3 *The Goblins* — P 24 1 67, 22 5 67, 1 RO 21 11 67, RO Jan 69

Tomkis, Thomas

Albumazar, the Astronomer (1668) — 2 RO 22 2 68, P 22 2 68 «this is the second time of acting», Lgb «this was revived at the King's House»

Webster, John

1 (*Appius and Virginia*) — umgearb von Betterton, Thom *The Injust Judge, or the Roman Virgin* (1670?, 79) — P 12 5 69, D «lasted eight days successively and was frequently acted afterwards» In der Vorrede zu *Dav Works (Dram of the Rest p LXXI)* 94 gespielt

¹⁾ Forsythe, Rob Stanl, *The Relations of Shirley's Plays to the Elizabethan Drama*, New York, 1914, S 33

²⁾ Phillips, Edw, *Theatrum Poetarum, Canterbury 1800*, S 57

2 (*A Cure for a Cuckold*) — umgearb von Harris, Joseph
The City Bride, or the Merry Cuckold (1696) — BDr «indifferent
 success»

3 *The Duchess of Malfi* (1678) — RO Dec 60, P 30 9 62,
 25 11 68, G 64, D «it was excellently acted in all its parts and
 filled the house eight days successively and proved one of the
 best stock tragedies», P 6 11 66 (Lektüre), großer Erfolg, 3 RO
 13 1 86 (C) — Lgb über Websters Dramen « have even in
 our time gained applause»

4 *The White Devil* (1665, 72) — Herb 11 (12) 61, P 2 10 61
 «a very poor play», D 63—82, Lgb — umgearb c 1685 von Tate,
 Nah *Injured Love, or the Cruel Husband* (1707) — BDr nie auf-
 geführt.

Wilkins, George

(*The Miseries of Inforced Marriage*) — umgearb von Behn,
 Aphra *The Town Fop, or Sir Timothy Towdrey* (1677, 99)

Zusammenfassung Aus obiger Aufstellung ergibt sich,
 daß zwischen 1660 und 1700 im ganzen 204 Dramen aus der Zeit vor
 der Restauration gespielt worden sind Die Verteilung dieser
 Dramen auf die beiden Truppen — soweit es überhaupt möglich ist,
 das zu bestimmen — stellt sich wie folgt Es wurden ausgeführt bei

| Dramen | Killigrew | | | | Davenant | | | | Sa I und II |
|---------------|---------------------|-----------------------------|-------------------|------|---------------------|-----------------------------|-------------------|-------|-------------|
| | nicht ge- ändert | davon später geändert | nur ge- ändert | Sa I | nicht ge- ändert | davon später geändert | nur ge- ändert | Sa II | |
| Lustspiele | 67 | 9 | 3 | 70 | 25 | 6 | 3 | 28 | 98 |
| Tragikomödien | 30 | 4 | 2 | 32 | 6 | — | 3 | 9 | 41 |
| Trauerspiele | 32 | 10 | — | 32 | 21 | 6 | 3 | 24 | 56 |
| Historien | 4 | 2 | — | 4 | 4 | 1 | — | 4 | 8 |
| Schaferspiele | 1 | — | — | 1 | — | — | — | — | 1 |
| Sa | 134 | 25 | 5 | 139 | 56 | 13 | 9 | 65 | 204 |

Ergänzt wird diese Tabelle durch folgende Übersicht über die
 «neuen», d h zwischen 1660 und 1700 entstandenen Theater-
 stücke (die Klammern geben an, wieviele von den Stücken beson-
 ders großen Erfolg ernteten¹⁾)

¹⁾ Vgl Aufstellung Froberg, S 76—83

| | Zeitraum | Lust spiele | Trauer spiele | Tragik | Masken spiele | Schafer- spiele | Opern | Summa |
|------------------------|----------|----------------------|------------------|--------|------------------|--------------------|--------|-------|
| Killigrew Rich | 1660—82 | 34 (11) | 31 (13) | 9 (5) | 1 (1) | — | — | 75 |
| | 82—95 | 41 (17) | 17 (4) | 5 | — | — | 2 (1) | 65 |
| | 95—1700 | 19 (6) | 14 (3) | 1 | — | — | 4 (4) | 38 |
| Davenant- Betterton | 1660—82 | 63 (23) | 27 (18) | 9 (4) | — | 3 | 3 (2) | 105 |
| | 82—95 | siehe Killigrew Rich | | | | | | |
| | 95—1700 | 20 (8) | 19 (9) | — | — | — | 1 (1) | 40 |
| | Sa | 177 (65) | 108 (47) | 24 (9) | 1 (1) | 3 | 10 (8) | 323 |

Es wurden demnach an alten Dramen aufgeführt 190 ohne Änderung, davon wurden 38 zwischen 1660 und 1700 geändert, nur in geänderter Fassung kamen 14 auf die Bühne, so daß alte Dramen in 242 verschiedenen Fassungen innerhalb der 40 Jahre gespielt wurden. Verhältnismaßig wurden mehr Trauerspiele als Lustspiele umgearbeitet. Killigrews Truppe, die weniger neue Dramen zur Aufführung bringt, greift in weitaus stärkerem Maße als die Davenants auf die alten Dramen zurück. Der Hauptanteil an den Stücken von Shakespeare, BeFl und Shirley entfällt auf sie, die Dramen von Jonson, Suckling, Massinger und Middleton gehören ihr nahezu ausschließlich — Dieses Verdienst trifft nicht Killigrew, sondern die Schauspieler, durch sie wird der «Manager» veranlaßt worden sein, sich frühzeitig das Spielrecht der alten Dramen zu sichern. Überhaupt zeigt es sich, daß in Killigrews Gesellschaft ein mehr konservativer Zug vorhanden ist als in Davenants Truppe, diese, «fortschrittlicher», gerat bald in Extreme, da ihr der Erfolg über alles geht, für sie ist der Geschmack der Zuschauer (Szenerie, Musik, weibliche Rollen) maßgebend. So allein ist das Nebeneinander von heroischen Dramen und anstoßigen Lustspielen zu erklären. Mit Vorsicht läßt sich sagen, daß Davenants Theater mehr von Leuten aus dem Volke besucht wurde (vgl. P. Jan 63 *The Siege of Rhodes*), während die Zuschauer der Kgl. Truppe besseren, adeligen Kreisen angehörten¹⁾.

Ein richtiges Bild über das gegenseitige Verhältnis der Dramatiker, die mit ihren Dramen besonders bei der Wiederaufführung beteiligt sind, gibt folgende relative Betrachtungsweise

¹⁾ Gleiches oder ähnliches Urteil bei Leslie Hotson, a. a. O.

| Dramatiker | gespielt 1660—1700 | Gesamtzahl der Dramen | % |
|-------------|-----------------------|--------------------------|----|
| BeFl | 50 | 54 | 93 |
| Chapman | 7 | 22 | 32 |
| Jonson | 15 | 19 | 79 |
| Massinger | 9 | 18 | 50 |
| Middleton | 8 | 25 | 32 |
| Shakespeare | 33 | 37 | 89 |
| Shirley | 19 | 32 | 59 |

Wir sehen u. a. bei dieser Betrachtung, daß Shakespeare mit BeFl auf gleicher Stufe steht. Nur der absolute Maßstab, den die Kritiker der Restaurationszeit und ihre Nachfolger anlegten, hat das Urteil hervorgerufen, daß Shakespeare weit hinter BeFl gestanden habe, ein Urteil, das, wenig eingeschränkt, noch heute allgemein vorherrscht. Wenn ich auch daran zweifle, in den angeführten Dramen alle tatsächlich gespielten restlos erfaßt zu haben, so dürfte wohl die Fehlerquelle, die in der Unvollständigkeit liegt, für alle Dramatiker gleich groß sein.

Dryden schreibt im *Essay of Dram. Poesy* (1668) von BeFl: «Their plays are now the most frequent and pleasant entertainments of the stage, two of theirs being acted through the year for one of Shakespeare's or Ben Jonson's». Mag das auch für das Jahr 1668 zutreffen, verallgemeinert werden darf diese Äußerung unter keinen Umständen, denn wir wissen, daß bis 1668 aufgeführt worden sind

| von | bis 1668 gespielt | aus der Gesamtzahl | % |
|-------------|----------------------|-----------------------|----|
| Jonson | 10 | 19 | 53 |
| Shakespeare | 21 | 37 | 57 |
| BeFl | 30 | 54 | 56 |

daß das einzelne Drama von Shakespeare in demselben Verhältnis wie das von BeFl aufgeführt wurde. Dabei standen BeFl der damaligen Zeit mit ihrer hofisch-ritterlichen Lebensauffassung am nächsten, Ben Jonson galt als der Vertreter des Humors, der Charakterkomödie, während Shakespeare, doch im Grunde ein tragischer Dichter, hauptsächlich als solcher in der Restauration zur Geltung kam. — Neben Brome, Chapman, Massinger und Middleton nehmen die Dramen Websters besonders durch ihre

Buhnenwirksamkeit eine wichtigere Stellung als die der ubrigen Dramatiker in dem Repertoire der Schauspieltruppen ein —

Wie haben wir uns die Wiederaufnahme der alten Dramen zu denken? — Ahnliche Begeisterung, wie sie zur Zeit Elisabeths und der beiden ersten Stuartkonige fur das Theater herrschte, bricht 1660 hervor. Es sind vornehmlich Dramen von fruher, die in der ersten Zeit nach der Ruckkehr Karls II. gespielt werden. 56 alte Dramen, nur drei neue, vermerkt Herbert fur das Red Bull Theater zwischen 1660 und 62, auch Malones Zahlen sind schon erwahnt worden, wo er von «ten new plays and a hundred revived» spricht. Wenn diese Zahl 100 auch als «style now in law» anzusehen ist, so durfte sie doch kaum ubertrieben sein. John Evelyns bekannte Bemerkung in seinem Tagebuche (26. 11. 61) «I saw Hamlet, Prince of Denmarke, played, but now the old plays begin¹⁾ to disgust this refined age» erfordert, wie Sidney Lee mit Recht sagt, «much qualification before it can be made to apply to Pepys' records of play-going». Eine nach Jahren getrennte Zusammenstellung der von P. gesehenen Vorstellungen zeigt wohl am besten, wie wichtig das alte Drama fur die erste Zeit nach 1660 ist.

| Zahl der Dramen | 1660 | 61 | 62 | 63 | 64 | 65 | 66 | 67 | 68 | 69 | Zahl der Vorstellgn |
|-----------------|------|----|----|----|----|----|----|----|----|----|---------------------|
| 88 alte Dramen | 8 | 65 | 15 | 7 | 13 | 3 | 4 | 38 | 36 | 17 | 206 |
| 47 neue Dramen | — | 2 | 3 | 8 | 12 | 3 | 4 | 28 | 37 | 10 | 97 |
| 135 i. g. | 8 | 67 | 18 | 15 | 25 | 6 | 8 | 66 | 63 | 27 | 303 |

Bis 1668 haben offenbar die alten Dramen im Repertoire vorgeherrscht. Erst um diese Zeit bestehen genug neue Dramen, um die Theaterstucke von fruher etwas zurucktreten zu lassen. Um diese Zeit setzt auch eine neue Sittenkomodie ein, deren Fuhrer Wycherley, Vanbrugh, Farquhar und Congreve sind. Die Zahl der von Pepys besuchten neuen Dramen ist sehr gering, selten sieht er sich ein Stuck mehr als einmal an. — Als Regel, auch bezuglich der alten Dramen, galt es, daß ein Stuck in das Eigentum der Truppe uberging, die es zuerst spielte, dieser Brauch hat sich durch die 40 Jahre der Restaurationsperiode hindurch

¹⁾ Im Original *began*, wenn die Eintragung sofort gemacht wurde, mußte sich *begin* finden, also späterer Zusatz. Die Aussage verliert damit ihren streng zeitlichen Wert.

behauptet Nur zum Teil kann ich Morton¹⁾ beistimmen, wenn er meint, daß die alten Dramen nach einer Wiederaufführung nur als «stop-gaps» weiterlebten Nicht immer wird es zugetroffen haben, daß die alten Dramen zwischen zwei Vorstellungen eines anderen Stuckes eingelegt wurden Auf eine Reihe alter Theaterstücke treffen gewiß Cibbers Worte zu «It was one of our greatest happiness during my time of being in the management of the stage that we had a certain number of select plays which no other Company had the good fortune to make a tolerable figure in, and consequently could find little or no account by acting them against us These plays, therefore, for many years by not being too often seen, never failed to bring us crowded audiences, and it was to this conduct we owed no little share of our prosperity»

Mit dem Entstehen von neuen Dramen verliert natürlich das elisabethanische Drama an Bedeutung für die Theaterleiter, die Auswahl für die Truppe wird immer größer Waren vorher Stücke wieder aufgeführt worden, weniger ihrer großen Anziehungskraft wegen als vielmehr in der Absicht, Abwechslung in das Repertoire zu bringen, so wird die Lage für die Jahre nach 1670 anders Bei der durch ungenügende Besucherzahl entstandenen Rivalität zwischen beiden Theatertruppen gehen die Theaterleiter immer mehr von dem Gedanken aus, nur wirklich erfolgreiche Dramen zur Aufführung zu bringen — So kommt es, daß nach 1670 kein «altes» Stück neu hinzugenommen worden ist, man sich im Gegenteil auf die erfolgreichen beschränkte, natürlich kommen da auch Dramen von Shakespeare, BeFl und Jonson in Betracht, denn Lord Vaughan²⁾ schreibt 1670 zu Drydens *The Conquest of Granada*

There will be praise enough, yet not so much,
As if the world had never such
Ben Jonson, Beaumont, Fletcher, Shakespeare, are,
As well as you, to have a poet's share

Daß es z. B. von den Dramen Shakespeares vor 1678 verhältnismaßig wenig Umarbeitungen gibt, zeugt davon, daß die neoklassischen Grundsätze noch nicht so tief Wurzel gefaßt hatten, um einen Dichter zu veranlassen, die «Unkorrektheiten» in den Dramen des großen Elisabethaners zu beseitigen³⁾ Die Zeit der

¹⁾ Morton, Ed P, *Shakespeare in the 17th Century, Journal of Germ Phil*, I, 36

²⁾ Scott Savtsbury, *Drydens Works*, IV, 31

³⁾ Vgl dazu Dutton, *Engl Stud* 49, S 216ff

Umarbeitungen schließt mit dem Jahre 1682 ab. Neben Dramen mit politischer Tendenz tritt gerade nach 1682 das alte Drama besonders im Spielplan auf. Powell sagt im Vorwort zu *The Treacherous Brothers* (D L 1689), daß zwischen 1682 und 95 war «a reviving of old stocks of Plays, the Poets lay dormant, a new Play cou'd hardly get admittance». Wenn also Shakespeare mit dem Emporkommen der Oranier an Bedeutung zunimmt, so liegen darin die Anfänge einer neuen Zeit. Hughes schreibt als alter Mann im *Guardian* (Nr 37, 23. 4. 1713), er freue sich «in observing that the tragedies of Shakespeare, which in my youthful days have so frequently filled my eyes with tears, hold their rank and are the great support of the theatre».

Während der 40 Jahre nach 1660 spielten die Theatertruppen taglich, berücksichtigt man die Unterbrechungen, hervorgerufen durch die Feuersbrunst, die Pest und den Theaterwechsel, so haben wir für die Zeit von 1660 bis 1700 mit einer Zahl von 15 000 Aufführungen zu rechnen, d. h. jede der beiden Gesellschaften gab jährlich 250 Vorstellungen. London hatte damals etwa 600 000 Einwohner. Was Malone (S. 194) veranlaßt, die «season» mit 30 Wochen anzusetzen — ob vielleicht die Liste Herberts, die doch unvollständig ist, wie Pepys' Angaben zeigen — läßt sich nicht erkennen. Stellen wir der großen Zahl von Vorstellungen die Tatsache gegenüber, daß nicht mehr als 323 neue Dramen während der 40 Jahre gespielt wurden¹⁾, so zeigt das allein schon die Bedeutung, die den 204 Dramen aus früherer Zeit zukommt, eine Bedeutung, die bisher in diesem Maße nicht erkannt ist. Genest weist jeder der beiden Schauspieltruppen höchstens 7—10 Dramen für das Jahr zu, dabei wurde ein Stück als «failed» betrachtet, wenn es bei seiner erstmaligen Aufführung nicht öfter als dreimal hintereinander gespielt wurde. Um ihren Spielplan auszufüllen, waren die Theaterleiter also sehr auf Wiederholungen schon gegebener Dramen angewiesen, und unter diesen haben die «alten» Dramen ihre besondere Bedeutung.

Nicht nur auf der Bühne lebte das elisabethanische Drama fort, sein Einfluß auf die dramatische Literatur ist zwischen 1660 und 1700 offenbar²⁾. Es läßt sich im einzelnen ein Abhängigkeitsverhältnis von alten Dramen nachweisen bei Aphra Behn, Caven-

¹⁾ Dagegen sagt Dibden (IV, 205), von der Restauration bis zur Revolution seien «many more than 500 pieces produced». Vgl. Genest.

²⁾ Über Einfluß auf die Bühnentechnik vgl. Nicoll, *a a O S* 51, 58/9 u. a.

dish, Cibber, Congreve, Corey, Crowne, Dryden, D'Urfey, Falkland, Farquhar, Flecknoe, Gould, James und Robert Howard, Killigrew, Leanerd, Lee, Orrery, Otway, Payne, Powell, Ravenscroft, Rowe, Settle, Shadwell, Southerne, Tate, Vanbrugh, Wilson, Wycherley u a

Nicht zu verwundern ist es da, daß das elisabethanische Drama in der literarischen Kritik zwischen 1660 und 1700 eine breite Stellung einnimmt¹⁾ — Das Fortleben der alten Theaterstücke auf der Bühne, ihr Einfluß auf die dramatische Literatur und ihre Beurteilung in der Kritik beweisen, daß dem elisabethanischen Drama mehr Bedeutung in der Restauration zukommt, als ihm bisher beigemessen worden ist

¹⁾ Hamelius, Paul, *Kritik des 17 u 18 Jahrh*, Brussel 1897

Shakespeare's Rustic Servants.

By

John W Draper
(West Virginia University)

The cheapness of labor, the lack of convenient machines, and the inherited custom of feudal times when personal safety had to be preserved by armed retainers, made the Elizabethans maintain a host of household servants and of personal attendants. These servants, in fact, made possible such leisure as the leisure classes possessed, and were a necessary accompaniment to their almost every action. In the more realistic plays, therefore, especially in the comedies of manners, servants of various sorts inevitably fill in the plot and setting, for, in drama as in life, persons of rank must have «attendants», «servingmen», or «others», as the *dramatis personae* sometimes vaguely calls them, who listen to their confidences, run their errands, amuse their idle moments, make comment like a chorus, or merely stand and wait. As England was overwhelmingly rural, moreover, many of these servants, even in London, were country-bred upon their lords' demesnes, and so reflected the rough and ready countryside that still clung to the Middle Ages, rather than the new refinements of the Renaissance court and town. So, in Shakespeare's earlier work, when he was only learning to depict the intricacies of urban life, the portrayal of such rural characters, well known to him from Stratford days, gave him, even in plays of urban setting, the opportunity for a realism that he thoroughly understood; and thus, in the *Dromios*, *Launce* and *Speed*, *Sampson* and *Gregory*, *Grumio*, *Launcelot Gobbo*, *Adam* and the rest, he portrayed with an increasing artistry the outstanding servant types and the contemporary social and economic problems of their class. Most of them are comic, *Launce* is something sentimental, and *Adam* is a tragic

figure, but these motives are all keyed to life below stairs, and the detail of the dialogue has often an authentic rural tang

Shakespeare's rustic servants, moreover, are strictly Shakespeare's own, for the sources of his plays give rarely even a suggestion of their parts. Plautus's *Messenio*, the single prototype for Shakespeare's two Dromios in *A Comedy of Errors*, is didactic rather than comic in speech, is the merest type rather than an individual, and seems to reflect very little of contemporary Roman local color. The courtly page Fabius in Montemayor's *Felismena* is at the social antipodes from Launce and Speed in Shakespeare's *Two Gentlemen*, and neither Brooke nor Painter give a hint for Sampson and Gregory in *Romeo and Juliet* or for the illiterate servant who bids Romeo to his master's feast. In *The Taming of the Shrew*, Shakespeare has given to Grumio and his fellows a realism far beyond that of the old play. Shylock's Launcelot and Shallow's Davy have no prototypes in the sources, Adam in *As You Like It* hardly resembles in thought, word or deed the steward in Lodge's *Rosalynde*, and the aspiring Malvolio is altogether Shakespeare's own. The addition of these figures, for various purposes of plot, atmosphere or theme, cannot have been accident. Shakespeare clearly regarded the type as dramatically useful and important, and a study of its origins and its growth under his hands should be significant.

That the Shakespearean rustic servant may owe something to earlier drama is quite possible. The late Mediæval Vice¹, the voluble Ragau in *Jacob and Esau*, and above all Hodge in *Gammer Gurtons Nedle*, show such a type in native dramatic literature. The influence of Plautus, moreover, appears in Palæstrio², who is not however developed on his own account, in Stephano³, and in Jenkin Careaway⁴, but these are only partly anglicized, and even the thievish Will and Jack in *Jacke Jugeler*, though much more English, hardly suggest the actual countryside. The rhyming couplets, furthermore, of these early plays destroy much of their realism, and such realism as they have is a matter purely of superficial detail. The «University Wits», to whom Shakespeare's art

¹) See S. A. Small, *Shakespearean Character Interpretation*, Baltimore, 1927, 116

²) In Udall's *Ralph Rowster Dowster*

³) In Edwards' *Damon and Pythias* (1564)

⁴) In *Jacke Jugeler* (1563)

shows a more unquestionable indebtedness, rarely depict the Elizabethan countryside and rarely the lower classes. Their servants appear, usually without names, in the miscellaneous list at the end of the *dramatis personae*. In Lyly's *Campaspe*, Manes, Gramichus and Psyllus speak to characterize their masters rather than themselves. If Corebus in Peele's *Old Wives Tale* falls under our category at all, he is clearly not realistic. Marlowe's servants are urban, if not courtly, like Young Spencer and Baldock in *Edward II*, and the ostler in *Faustus* and Ithamore, who had been an ostler, in *The Jew of Malta*, have no suggestion of this vocation. Even in the realistic *Arden of Feversham*, neither Michael nor Mosbie the «steward» of low birth, who like Malvolio is making love above his station, have any touch of rural realism. In *George-a-Greene*, the clown Jenkin has something of the sort, but he is not a servant. In *James IV*, Greene shows masterless men posting their «billes» in Paul's in hopes to get employment, and even gives a satiric example of such an advertisement, but Slipper, as his name implies, is much too sophisticated to be a countryman. In *Friar Bacon*, Thomas and Richard are both described as «farmers' sons» and «clowns», but they have little or nothing to say, and no essential part in the plot. The rustic servant had apparently died out from the dramatic tradition on which Shakespeare built. That he knew the classical roots of this tradition, however, is quite certain, for he used Plautus in *A Comedy of Errors*. Perhaps he also borrowed hints, especially for Launce and Speed, from performances in London of the *commedia dell'arte*¹), but, unless one claims an Italian influence on the Dromios, or dates *Two Gentlemen* before *A Comedy of Errors*, Shakespeare must already have started his vivifying and anglicizing of this type before he used Italian comedy. Furthermore, Launce and Speed and the rest are essentially English characters, and, though the *commedia dell'arte* might show the dramatic and comic values of a realistic treatment of the type, yet the actual realism in Shakespeare, being essentially English²), could have been suggested only in general by a foreign source. Thus a study of Shakespeare's rustic servants leads one to a consideration of their background in Elizabethan life.

¹) See O. J. Campbell, «Two Gentlemen of Verona and Italian Comedy», *Studies*, Univ. of Mich. Publ., New York, 1925, and L. B. Wright, «Will Kemp and the Commedia dell'arte», *M. L. N.*, XLI, 516.

²) Campbell, *op. cit.*, 61.

Every age with some reason has complained that servants are inefficient, careless and even intentionally tricky, and many an Elizabethan servant, like Launcelot Gobbo, might truly have been called «an vnthrifte knaue»¹⁾ Earle²⁾ and Rowlands³⁾ accuse the servant of their day of imitating his master's vices, and Overbury suggests a link between the vices of the two in his description of a «Servingman»

His neatness consists much in his haire and outward linnen His courting language, visible bawdy jests, and against his matter faile, he is always ready furnished with a song His inheritance is the chambermaid, by reason of opportunity, or for want of better, he alwayes cuckolds himself, and never marries but his own widdow His master being appeased, he becomes a retainer, and entailes himselfe and his posterity upon his heire males for ever⁴⁾

These irregularities extended from carelessness about the fires at night⁵⁾ to thievery⁶⁾, which was punishable by hanging if the amount exceeded 40 s⁷⁾ A social system still largely paternalistic, kept alive, as in the case of Adam, the ancient feudal loyalties a servant, indeed, might kill in defence of his master and be absolved from murder,⁸⁾ and this perhaps explains the bravery of the Capulet and the Montague underlings, who would gladly fight provided they could «have the law of our sides»⁹⁾ A servant who killed his master, however, was executed for the high crime of «petty treason»¹⁰⁾ Masters were permitted to employ «moderate castigation»¹¹⁾, which might be rather immoderate, as in the *Comedy of Errors* and *The Taming of the Shrew* Unless formally bound prentices, servants were hired, as Bassanio did Launcelot, merely upon «parol», and might be as readily dismissed, but a master might take legal action against another who enticed his servant

¹⁾ *Merchant of Venice*, I, iii, 181

²⁾ Earle, *Microcosmographie*, No lx

³⁾ S Rowlands, *Knave of Spades*, ed Hunt Club, XXII, 1874

⁴⁾ Overbury, *Characters*, «Servingman»

⁵⁾ Rowlands, *The Night-Raven*, ed Hunt Club, IX

⁶⁾ P Stubbes, *Anatomy* (1583), ed Furnivall, 1882, 39 Elizabeth revised the act of 21 Henry VIII See D Pickering, *Statutes at Large*, VI, 193

⁷⁾ Harrison, *Description of England*, London, 1587, Book II, Chap xi

⁸⁾ M Bacon, *New Abridgement*, Philadelphia, 1811, IV, sub «Master and Servant»

⁹⁾ *Romeo and Juliet*, I, i, 44

¹⁰⁾ Harrison, *op cit*, II, xi

¹¹⁾ Bacon, *op cit*, IV, 592

away or against a servant who left without just cause¹⁾ Thus Launce on a moment's notice might be cashiered to give place to the more refined Sebastian²⁾, Launcelot must have Shylock's consent before he dare change masters³⁾, and the clown in *Twelfth Night* may off-hand be «turned away», merely for being absent⁴⁾

A survey of Shakespeare's servants in the early plays shows both their increasing realism and their importance. They may owe something to Latin and to Italian comedy, but the amorous *contretemps* of Dromio of Syracuse with Nell, the fat, greasy kitchen-wench⁵⁾, is thoroughly Elizabethan, though Dromio's description of the encounter is perhaps too spiced with wit to be a perfect study in the *genre*. Dromio of Ephesus also is at times vividly Elizabethan, but his end-stopped blank-verse and the similarity of his diction to that of the other characters lessen his realism. Both are deeply woven into the plot, but are quite subordinated to the main intrigue of mistaken identity. The present study passes over such more courtly figures as the page Moth in *Loves Labours* and Fabyan in *Twelfth Night*, for they are neither rustics nor quite servants. *Two Gentlemen*, however, supplies Launce and Speed. In their malapropisms and their word-catching, they suggest the *commedia dell' arte*, somewhat anglicized, but Launce's description of his dog⁶⁾ — told in comic retrospect like Dromio's *affaire* with Nell, but much more important in the general plot, — is a compound of authentic Elizabethan detail. This weaving in of realism to motivate and move the plot along is even more apparent in *Romeo and Juliet*⁷⁾. Sampson and Gregory are skilfully employed to impress upon the audience the feud that is the cause and background of the tragedy. Somewhat later, the lovers are brought together by the illiterate stupidity of another servant, who tells Romeo of the feast and even invites him to it. The vignette of the bustling domestics introduces the festivities⁸⁾, and the meetings of the lovers are watched over by the Nurse, coarse,

¹⁾ *Ibid.*, IV, 557 and 593

²⁾ *Two Gentlemen*, IV, iv, 64 *et seq*

³⁾ *Merchant of Venice*, II, ii, 101

⁴⁾ *Twelfth Night*, I, v, 18

⁵⁾ *Comedy of Errors*, III, ii

⁶⁾ *Two Gentlemen*, IV, iv, 1—44

⁷⁾ Cf. Desdemona. See the present writer, *Rev Litt Comp*, XIII, 337 *et seq*

⁸⁾ *Romeo and Juliet*, I, v

garrulous, loyal, worldly-wise, and, like a Franz Hals, painted in high colors Shakespeare had come to realize how much the hand and voice of the aristocracy were its servants, whose doings and mis-doings made for their betters weal or woe. Indeed, as Basse declares

Respect your servant as your servant is
The instrument of every great affaire,
The necessarie vicar of your good ¹⁾

Perhaps this growing sense of their importance led Shakespeare to a deeper study of their lot, and, in *The Taming of the Shrew*, he starts to contrast more clearly the country and the city types. The Induction strikes this key-note of contrast in the play, but the realism of these huntsmen and servants is pale beside that of Grumio and his fellows, those «logger-headed and unpolished grooms»²⁾, who are so different from the citified Tranio and Biondello. Grumio in some respects is like his Shakespearean forebear: the dialogues with Curtis suggest the comic pairs, the Dromios, Launce and Speed, and Sampson and Gregory, he has the malapropisms, the word-play and the comic stupidity of these earlier rustic servants, but, also like them, he has some mother wit, and so can understand Petruchio's motives in looking for a wife — the usual financial motives of the country gentleman of the day³⁾ — and can explain them in downright countryman's language. He voices the Elizabethan's horror of a «curst» woman, he foretells the outcome of the wooing, and indeed, he is a very chorus to Petruchio's marital arrangements. The journey homeward, which is not in Shakespeare's sources, is presented through his eyes, he appears throughout as the tamer's arch-assistant⁴⁾, and, in the end, he helps to point the moral of the piece by summoning Kate to come at the order of her lord. His part is both fuller and more significant⁵⁾ than in Shakespeare's source, and his repeated comment makes us see the action from a countryman's point of view, as the audience must be made to see it if they are

¹⁾ Basse, *Sword and Buckler*, London, 1602, stanza 70

²⁾ *The Taming of the Shrew*, IV, 1, 124

³⁾ See the present writer, «Orlando as a Younger Brother», and «The Wooing of Olivia», about to appear

⁴⁾ See especially IV, iii

⁵⁾ Shakespeare has made the play from a farce into a comedy of manners

to give full sympathy to Petruchio's endeavors. Thus Grumio is made essential to plot, to characterization, to setting and to theme. He is a study of the rustic servant who sojourned in the town but was not of it. Rough, unmannerly but loyal to a fault, a striking contrast to the refinements of the son of Gobbo, he willingly returns to simple country ways.

Shakespeare, however, as he realized more and more the social changes in the London life around him, began in his second period not only to reflect the striking surface detail that he had mastered in his first, but also to analyze the underlying problems that confronted different social groups. In *The Merchant of Venice*, he depicts usury, the crying problem of commercial life¹), in the Falstaff plays, and later in *Othello*, he lays bare the problems of a soldier's livelihood²) and of a soldier's honor³), in *As You Like It*, he treats the careers of younger brothers, one of the chief concerns of contemporary noble houses⁴). During this same period, in a series of vivid characters, he illustrates the problem of adjustment or extermination that faced the members of the servant class. Launce touches on it when he ironically asks how many masters would do as much for a servant as he did for his dog⁵), and Launcelot in *The Merchant of Venice* does indeed «continue the story which Launce began»⁶). Such a relationship is no mere literary theory, but has a basis in contemporary life. Launcelot is a Launce who makes his way in town, takes to its fine sophistications, and hopes to rise in the world, and Malvolio is but little better than a Launcelot who has risen in the world most hopefully, and still aspires to even higher things. They illustrate the servant class adapting itself to change, a change that must be explained before this adaptation and its reflection in Shakespeare can be grasped.

Servants were in transition from a feudal to a modern basis, and this transition was far more advanced in London than in the provinces. The Mediæval retainer had been above all the loyal

¹) See the present writer, «Usury in 'The Merchant of Venice'», *M P*

²) See the present writer, «Sir John Falstaff», *R E S*, VIII, 414 *et seq*, and «This Poor Trash of Venice», *J E G Ph*, XXX, 508 *et seq*

³) See the present writer, «Honest Iago» *P M L A*, XLVI, 726 *et seq*, and «Othello» and Elizabethan Army Life», *R A A*, IX, 319 *et seq*

⁴) See the present writer, «Orlando as a Younger Brother», *P Q*

⁵) *Two Gentlemen*, IV, iv, 1—44

⁶) See T B Stroup, «Launce and Launcelot», *J E G Ph*, XXX, 506—507

follower of his lord in battle, and the more of them the better in those distressful times. With the greater safety of the Renaissance, however, this system by degrees decayed¹⁾, servants were employed more strictly for utility²⁾, or, in a few cases, for elegant display³⁾, and the rising cost of living and the narrower limits of town houses materially decreased their number⁴⁾. Thus a servant must either rise to a new eminence like Launcelot, or sink to new depths like Adam in *As You Like It*. Wishing to be rid of extra mouths to feed, masters grew unreasonable⁵⁾. Many retainers were turned off, and on the highways roamed «great swarms of idle servingmen»⁶⁾, the profession seemed «predestinate to want»⁷⁾, servants were «set at liberty without comfort» when they grew old⁸⁾, and the saying was all to apt «A young Servingman, an olde Begger»⁹⁾. Those who were still strong turned to thievery¹⁰⁾, and so were finally hanged, and those that remained at home were reduced to «slavish» servitude¹¹⁾. For all but a few who could make the readjustment, England had indeed become the «Purgatory of Servants». The bourgeoisie, enriched by the rise of prices at the expense of the landed nobles, were no friends to the retainer class, and, as they bought up the great estates near London, turned off great numbers of such men as valueless and lazy¹²⁾. Service sank to such a low esteem that the commonest farmer's son, like Launcelot,

¹⁾ See Basse, *op cit*, stanza 65 etc

²⁾ [G Markham?], *Health to the Gentlemanly Profession of Servingmen* (1598), in *Inedited Tracts*, Roxb Lib, London, 1868, 157 etc

³⁾ Harrison, *op cit*, II, v, and *Cyurle and Vncyurle Life* (1579) in *Inedited Tracts*, ed *cit*, 30 *et passim*

⁴⁾ Markham, *op cit*, 152. See also the present writer, «The Theme of 'Timon of Athens'», *M L R* 1938

⁵⁾ Brathwait, *English Gentleman*, London, 1641, 88, and Markham, *op cit*, 127 *et seq*

⁶⁾ Harrison, *op cit*, II, v and xi

⁷⁾ Basse, *op cit*, stanzas 10 and 11

⁸⁾ [J Fit John], *A Diamonde most Precious*, London, 1577, sig B u

⁹⁾ Markham *op cit*, 117

¹⁰⁾ *Ibid*, 142, Harrison, *op cit*, II, xi

¹¹⁾ J Bodenham, *Wits Commonwealth*, London, 1640, 187 *et seq*, and Markham, *op cit*, 146 and 157

¹²⁾ F Moryson, *Itinerary* (1617), ed Furnivall, New Shak Soc, 271. See also Brathwait, *op cit*, 89, and [H Peacham] *Coach and Sedan* (1636), London, 1925, sig C 3

¹³⁾ Markham, *op cit*, 120 *et seq*, and Basse, *op cit*, stanza 45

aspired to a position in a gentleman's household¹⁾, and yet «every dunghill clowne» thought he might ridicule the servingman²⁾ so that the latter no longer rested «contented with his vocation»³⁾ Basse laments the situation bitterly, and condemns two common sorts of servants, «Those that through baseness of condition swarve Into all odious luxure and delight», and «Those that in place of Serving-men doe stand, Yet scorne the title of a Serving-man»⁴⁾ the former is Launcelot, the latter perhaps Malvolio In drama as in life, this revolution most obviously manifested itself in servants' dress The Dromios doubtless wore the traditional blue-coat garb⁵⁾, but the newer sort «will needes be lapt in Lyuerie»⁶⁾, and some took up the career merely for love of the fine clothes,⁷⁾ which got them only envy and dislike⁸⁾ It was the «rare new liveries» that brought Launcelot into Bassanio's service⁹⁾, and even the staid Malvolio harbored a hankering for such gauds, and allowed his mind to play upon his hopes of a «branched velvet gown»¹⁰⁾ These changes in the servant-life of Shakespeare's age must have been obvious, and their outward expression, especially in dress, must have been very effective on the stage

A brief review of the servants of Shakespeare's second period shows not only how acutely he depicted the major phases of this change, but also the importance that he gave it in his plays Except for Adam, his servants show increasing adaptation to court and town Launce does not understand the new requirements, and is cashiered Grumio is less severely tested, but seems glad to get back home with only a few beatings Launcelot Gobbo has actually experienced the change, has achieved some measure of success, and hopes for more Sir Sidney Lee and other laudators of Shylock would see young Gobbo as deceitful and quite worthless, and,

¹⁾ Markham *op cit*, 181 *et seq*

²⁾ Basse, *op cit*, stanza 18

³⁾ Markham, *op cit*, 108

⁴⁾ Basse, *op cit*, stanza 74

⁵⁾ S Rowlands, *Doctor Merry man* (1609), ed Hunt Club, 12, and *Knaue of Clubs* (1609), ed Hunt Club, 7, and Brathwait, *op cit*, 89

⁶⁾ Markham, *op cit*, 123, 136 etc., and Overbury, *Characters*, «Servingman»

⁷⁾ Basse, *op cit*, stanza 2

⁸⁾ *Ibid*, stanzas 46—47

⁹⁾ *Merchant of Venice*, II, ii, 117

¹⁰⁾ *Twelfth Night*, II, v, 51—52

to Fisher, he is a «whimsically nonsensical» creature of the Romantic imagination no nearer human life than Ariel or Caliban, and yet he is *il gobbo*, the handyman about the Venetian household¹⁾ The present writer finds him above all an English realistic figure who illustrates the practical manipulations of the day by which a silk purse might be fashioned out of a sow's ear He has the usual faults of servants, he is lazy and careless, though «kind enough»²⁾ He is perhaps the least loyal of Shakespeare's earlier servants, but he shows good faith to Christians and to Jessica who is to become one³⁾ On the whole, he has progressed beyond the malapropisms of the Dromios, and, when he mistakes the meaning of his interlocutor, his error is more usually intentional than naive Like Malvolio, he is a social climber below stairs, but on a humbler plane As a good countryman, he complains of the Jew's stingy table, but really his mind is bent on higher things, on the title of «Master» and on the splendor of gilt braid⁴⁾, an ambition that Bassanio senses without being told⁵⁾ He does nothing for the major and little for the minor plot, and yet he is a detailed portrait of the servant-in-transition He has little respect for his father and the country ways he represents, and, like Malvolio, who planned to read «politic authors»⁶⁾, he is tasting of the tree of Knowledge, and elegantly refers to «the Fates and Destinies and such odd sayings, the Sisters Three and such branches of learning»⁷⁾

With purer realism and even slighter overlay of wit, Shallow's Davy depicts still another variant of the servant-type He is entirely of the country, but hopes «to see London» ere he dies⁸⁾, and, had he chosen a career there, one feels no doubt of his success He is an artist at managing his master Shallow calls him to order pigeons for the dinner of his guest, but Davy, before he takes a step toward fulfilling this command, finds out just how the headland is to be sown with wheat, presents the blacksmith's bill, demands «a new link to bucket», learns that William's wages shall be stopped for

¹⁾ L A Fisher, *Shakespeare Assoc Bulletin*, VII, 124

²⁾ *Merchant of Venice*, II, v, 46

³⁾ *Ibid*, II, iii

⁴⁾ *Ibid*, II, ii, 51 *et seq*, and 115

⁵⁾ *Ibid*, II, ii, 164

⁶⁾ *Twelfth Night*, II, v, 176

⁷⁾ *Merchant of Venice*, II, ii, 65 *et seq*

⁸⁾ *Henry IV, Part II*, V, iii, 64

the sack he lost at Hinkley Fair, and finally persuades his master, in his position as a Justice, to side with the «knave» William Visor in his lawsuit against Clement Perkes. Davy is a Grumio with Launcelot Gobbo's scheming mother wit, but without the longed-for opportunities of the town.

Near the end of his second period, Shakespeare, in two striking figures, contrasts success and failure in the servant type. The cardinal virtue of an Elizabethan servant was loyalty to his lord, and, despite the unpleasing descriptions in contemporary pamphlets, and despite such well-known facts as the peculations of Lord Bacon's steward, practically all of Shakespeare's servants have this virtue, perhaps because his long study of this class made him feel that it was more sinned against than sinning. Certainly, of all his servants, the most admirable is Adam in *As You Like It*, who shares his modest savings with his master, forsakes home and shelter for him, and finally sinks exhausted by his wanderings. Adam is a pleasing commentary both on the character of his master and on the virtues of the servant-class. Here Shakespeare gave expression to the tragic possibilities of an old retainer's rôle, tragic possibilities that he later used in *Lear*. Much less sympathetic is his picture of Malvolio. In *Twelfth Night*, he develops, not a single servant but a whole great household in transition — the usual genteel hangers-on, and a steward «sick of self-love»¹), who aspires even to the hand of his noble mistress. At his first appearance, Malvolio has the assurance to criticize the taste of his betters, and by implication, of Olivia herself for bandying wit with the jester. Later he undertakes to rebuke Sir Toby and the rest for taking full advantage in their revelry of traditional hospitality²), and, if he should become their lord, he will certainly put down their riot with austerity. So they all unite to fool Malvolio to the top of his bent, and the comedy runs merrily on. Like young Gobbo, Malvolio is an aspiring mind below stairs, but Malvolio is more serious, and, having started from a trifle higher in the social scale, he hopes to rise far beyond the modest plane of Launcelot, and, to modern eyes, Shakespeare's rebuke of him seems much too great. The Renaissance however had not our democratic pre-conceptions. This class-struggle really dominates the play, the theme is Mal-

¹) *Twelfth Night*, I, v, 97

²) *Ibid.*, II, iii

volio's effort to achieve gentility, and thus *Twelfth Night*, in the strictest sense, becomes a comedy of manners. In the face of changing times, Adam succumbs, but Malvolio aspires even to new heights.

Thus in his second period, Shakespeare expressed the outstanding types of servant and every major stage in the domestic transition of his time. In his third period, just as his interest in the contrast of court and country-life declined, so his studies of rustic servants and servants of rural origin disappear. Kemp's withdrawal from the company had perhaps obliged him to change the nature of this rôle, even as early as *As You Like It*, and, in the third period, the «clowns» become sophisticated court jesters, and the servants mere dramatic conveniences, to bear a message or to summon their betters on or off the stage. As in Shakespeare's predecessors, they have often no speaking part, they stand in the background like so much scenery, and are mentioned at entrances and exits merely as «and others». Most of them, like Paris' man in *Troilus* and the clown in *The Winter's Tale*¹⁾, have nothing of the country, and certainly Boult in *Pericles* and Pompey in *Measure for Measure*, who serve in bawdy houses, are blessed with all the sophistications of the town. The drunken porter in *Macbeth* and Trinculo in *The Tempest* merely personify a vice that was common to all classes. Timon's servants are but duns, whose only realistic touch is their loyalty to their master in contrast to the ingratitude of his flatterers and their dismay when at his ruin, they are «cast off» and so «undone»²⁾. Even the honest steward Flavius is only a simple type, for in problem plays, character must be kept in subjection to the problem. Loyalty, indeed, as in Pisanio in *Cymbeline*, is still an outstanding trait of Shakespeare's servants, but it is no longer universal among them. Oswald in *King Lear* is «duteous» only «to the vices of his mistress»³⁾, and Buckingham's «Surveyor» in *Henry VIII* is anything but loyal to his master. Most of all among the later plays — perhaps because it was first written earlier — *All's Well* reflects the life of service. The «honest Steward»⁴⁾ suggests the second period, and the «foul mouthed and calumnious

¹⁾ *Winter's Tale*, III, iii

²⁾ *Timon of Athens*, IV, ii

³⁾ *King Lear*, IV, vi, 257. Cf. Gloucester's loyal servant, *ibid.*, IV, ii, 71 *et seq.*

⁴⁾ *All's Well*, I, iii, 131 *etc.*

knave »¹⁾ may be a court fool²⁾, but he is full of country metaphors, and, like Touchstone, can ridicule the court³⁾, and once more Shakespeare touches on the economics of his place when he declares that «Service is no heritage »⁴⁾ Thus in his later plays, Shakespeare rarely develops his servants for themselves

The playwright competitors, moreover, of Shakespeare's latter years, though on occasion they borrowed his realistic constable⁵⁾ and his anglicizing of the *miles gloriosus*⁶⁾, borrow but superficially of his rustic servants — merely a touch of his concrete detail, without the insight into their lives and fortunes that he showed These playwrights seem to have had a narrower social outlook, and «moreover » there was no Will Kemp to exploit such clownish rôles Ben Jonson uses Wellbred's servant in *Every Man in His Humour* merely to deliver a letter, and the waiting-women in *Volpone* are little more than convenient mutes In Dekker's *Shoemakers' Holiday*, Dodger is likewise a mere accessory to the plot, and even talks blank verse In character and action, Sybil, however, suggests the Nurse in *Romeo and Juliet*, and the nameless «Serving-man » who comes to get his mistress' shoes⁷⁾, though only a casual study, is truly realistic In *The Honest Whore*, George, like the Dromios, suffers from a «curst mistress »⁸⁾, and Roger is a counterpart of Shakespeare's Boulton and Pompey The servants of Heywood's *Woman Killed*, like Grumio in *The Taming of the Shrew*, only supply a Greek chorus of running comment, and Nicholas lapses into blank verse and even into rhyme⁹⁾, but the servants' dance in the yard in front of Frankford's house¹⁰⁾ must on the stage have been a vivid depiction of such festivities Rustic servants were beneath the notice of Fletcherian romance, and even *The Duchess of Malfi*, though at first glance it seems to be a tragic counterpart of *Twelfth Night*, is really on a higher social plane, for the lady is an exalted duchess and the steward whom she

¹⁾ *Ibid*, I, iii, 59—60

²⁾ *Ibid*, II, ii, 62, IV, v, 32

³⁾ *Ibid*, II, ii, 8 etc

⁴⁾ *Ibid*, I, iii, 25—26

⁵⁾ See a study by L D Frasure, about to appear

⁶⁾ See a study by H P Pettigrew, about to appear

⁷⁾ Dekker, *Shoemakers' Holiday*, IV, iii

⁸⁾ Dekker, *Honest Whore*, I, v, 5 *et seq*

⁹⁾ Heywood, *Woman Killed with Kindness*, II, 1

¹⁰⁾ *Ibid*, I, ii

marries seems clearly to be a «gentleman», and it is she who urges him, not he who tries to rise above his station. Thus in Shakespeare's successors, the servant class drops back to its former place of mere auxiliary to plot and setting. The playwrights seem to see it only from the outside, or rather from above, a social group to be exploited in drama, as in life. As men and dramatists, they had not Shakespeare's depth and breadth of understanding.

The servant problem of Elizabethan times was how to rid oneself of servants, and Shakespeare's comedies of the second period reflect not only the dramatic uses of this class, which he transmutes to vividly Elizabethan terms, but also the cruces of its change from a feudal to a modern basis. Surely these rustic servants are more than a sop to «popularity by employing an old popular form»¹), and surely the evolution of this type under his hands shows him no mere slave of convention, as Professors Stoll and Schucking would sometimes seem to think. Are Launcelot and Malvolio and Adam — and even Davy, who can turn his master to his will so pat — are these mere borrowings from the early English stage, from Plautus, or from *commedia dell' arte*? And where in dramatic convention did Shakespeare get the changing status of the servant class that they reflect? The present study, if it shows anything, shows Shakespeare in the act of following out a social movement from its inception in Launce, who comes to town and fails, through Grumio, who returns safely home, through Davy, who would like to go but does not, to Launcelot, who goes and wins his way, and Malvolio, who is balked only at his highest hopes, and Adam, who comes to court only to sacrifice his old age to his young lord's career. Few possibilities of comedy or tragedy remained, and, in his third period, though Shakespeare, in Boult and Pompey, gave another servant-type, yet he has no more to say of servants as a changing social class, and the dramatists who followed him had nothing of significance to add. The evolution of this type in his plays is more complex than that of his constables, and it grew more gradually than did the type of boastful soldier, which, almost at a stroke, attained complete dramatic form in Falstaff. As early as *A Comedy of Errors* when Dromio urges his master to return home to Syracuse, this theme of the servant away from his original *milieu* leads into the servant adapting himself to the newer scheme

¹) S A Small, *op cit*, 66

of things that are re-shaping court and city life. The early servants, like Plautus' Messenio, are static types, they grow at once more Elizabethan and more complex in Launce and Grumio, but the new environment they enter as yet leaves no mark upon them. But in Launcelot Gobbo, the exultant transition to city ways cries out in every sentence of the dialogue with his father, Malvolio has few traces of the country left, and Adam's effort to effect the change is the supreme test of his loyalty. Thus in a series of swiftly painted portraits, Shakespeare depicts environment in the very act of governing men's lives. He shows men reacting to each other, not as mere conventional puppets but in a whole great social scheme, the social scheme of actual Elizabethan life.

Zur Frage der dichterischen Zusammenarbeit.

Von

Johannes Schlaf¹⁾

Von dem Herrn Herausgeber des «Shakespeare-Jahrbuches» auf meine damalige Zusammenarbeit mit Arno Holz hin aufgefordert, mich zu dem ja auch für Shakespeare z. T. in Betracht kommenden Problem der dichterischen Zusammenarbeit zu äußern, mochte ich mit Nachstehendem Folge leisten

Es besteht der begründete Nachweis, daß Shakespeare nicht

¹⁾ Niemals hat die Zusammenarbeit zweier oder mehrerer Dramatiker eine so große Rolle gespielt wie im Zeitalter Shakespeares mit seinem überreichen dramatischen Leben. Diese Art Schauspiele zu schreiben stammte ursprünglich aus den Londoner Rechtsschulen, wo die Zusammenarbeit der Studenten für die Vorbereitung ihrer akademischen Feste gegeben war. «Gorboduc» (1561), «Jocasta» (1566), «Gismond of Salern» (1567) sind hier so entstanden, daß die Verteilung der Arbeit nach Akten vorgenommen wurde. Im «Gorboduc» schrieb Norton die drei ersten, Sackville die beiden letzten Akte, in «Gismond» war sogar jeder Akt von einem anderen Autor. Im «Arthur» von Thomas Hughes (1587) hatten vier Andere — darunter Francis Bacon — die Zwischenakts pausen auszufüllen. Wir dürfen nicht vergessen, daß auch das berühmteste Paar dieser Art, Beaumont und Fletcher, in einer dieser Rechtsschulen arbeitete. Wenn Shakespeare auf dem Titel von «The Two Noble Kinsmen» (4^o 1634) neben Fletcher als Mitverfasser genannt wird und es in «Heinrich VIII.» wohl wirklich gewesen ist, so schließt auch er sich dieser Tradition an. Henslowes Journal berichtet von vielfacher dramatischer Gemeinschaftsarbeit, die wohl die schnellere Fertigstellung des in Auftrag gegebenen Stückes bezweckte. In den späteren Fällen durfte aber die rein mechanische Arbeitsteilung nach Akten aufgegeben und die nach Szenen oder Charakteren bevorzugt worden sein — was sich allerdings mit dem Zweck der Beschleunigung wieder nicht verträgt. Um die Möglichkeiten solcher Zusammenarbeit zu beleuchten, habe ich den verehrten Führer des Naturalismus im deutschen Drama der neunziger Jahre gebeten, uns aus eigener dichterischer Erfahrung zu berichten, wie in unserer Zeit solche dramatische Gemeinschaftsarbeit ausgesehen hat.

Wolfgang Keller

nur ältere Dramen umgearbeitet, sondern daß er auch mit anderen Dichtern zusammengearbeitet hat. Der erstere Fall wäre, obgleich gegen den anderen zu scheiden, wohl als eine Unterart des zweiten zu nehmen. Wie die in Betracht kommenden Beispiele lehren, hat Shakespeare nicht nur die Konzeption vertieft, sondern auch den sprachlichen Ausdruck des Handlungsverlaufes und des Seelischen mit dem Geist seines Genus belebt. Denn auch dem, der mit dem Vergleichsmaterial nicht hinreichend vertraut ist, tritt das überragende Genialitätsgepräge des Dichters in diesen Stücken unmißkennlich zutage.

Der andere Fall liegt interessanter und verwickelter. Denn während dort der Andere schon «stillhalten» mußte, handelt es sich hier um die unmittelbare Zusammenarbeit zweier Individuen, die zwar notwendig ihre Berührung miteinander haben, im übrigen aber ihrem persönlichen Wesen, Charakter, Erleben nach voneinander verschieden sind, was sich ganz anders zu Geltung und Austrag bringen muß. Es kann sich übrigens auch hierbei kaum anders verhalten, als daß Shakespeare der überragende, maßgebende, eigentlichst schöpferische Teil gewesen ist. Wie es denn wohl als psychologisches Gesetz hervortreten mag, daß, wenn zwei Dichter sich zu gemeinsamer Arbeit zusammentun, nur der eine der eigentlichst schöpferische Teil ist. Mit Entschiedenheit wenigstens in jedem Falle ernsteren Werkes. Denn auf einzige und geheimnisvolle Weise entspringt die Konzeption einer Dichtung aus dem Erleben einer fühlend dem tieferen Weltvorgang verknüpften und eingesenkten, von dem höheren Drang getriebenen Persönlichkeit, solches persönliche, oder besser überpersönliche, Erleben gestaltend zu objektivieren. Das kann man eigentlich mit niemand teilen. Das Zusammen mit dem Anderen ergibt schon Störung, Hemmung. Es muß der Andere also schon ein besonders angepaßtes Verstandnis, eine entschiedenere Einfühlung für die Konzeption vermögen, sich ihr unterstellen können.

Allen es gibt Zeiten, wo sich das erleichtert. Denn wirklich produktive Zusammenarbeit wird sich meist da ereignen, wo die allgemeine Entwicklung der Dichtung in ein wesentlich neues Stadium eintritt. Wo also ein ganz bestimmter Kreis von Schaffenden, oder zum Schaffen berufenen, ein gleiches allgemeines Erleben — bestimmte soziale Zeitverhältnisse, neue Weltanschauungsgesichtspunkte —, ob auch auf individuell verschiedene Weise, hat. Meist sind solche Zeiten auch die einer Sprachumgestaltung.

Der eine sucht sich also an dem anderen seines eigenen Strebens zu vergewissern, seinen eigenen Drang bestätigt zu finden. Die einen sind dabei mehr intellektuell, also mehr oder weniger bewußt, eingestellt, die anderen, was im Grunde bedeutsamer, mehr mit der Verknüpfung eines tieferen, konzentrierteren, inneren Durchlebens, unbewußter, in wesentlichster Hinsicht triebhafter. So kann es denn bei solchen bestandigen gegenseitigen, sehr lebhaften Berührungen wohl auch einmal geschehen, daß zwei sich zu gemeinsamer Arbeit zusammenfinden und sich dabei mehr oder weniger glücklich ergänzen.

In all solchen Fällen handelt sich aber um eine besondere Bewußtheit, tritt der abwägende künstlerische Intellekt (also das Technische) in den Vordergrund. Was dann in der Regel aber auch die Ursache, daß man bald wieder auseinandergeht (denn nicht um technisch-formal Vollendetes handelt sich ja schließlich, sondern darum, daß eine in einer bedeutenderen Persönlichkeit zusammengefaßte Zeitseele sich zu ihrem wirkungsvollsten Ausdruck bringt, wenn nicht gar das höchste aus einer Zeitseele hervor das allgemeine und immer gültige menschliche Schicksal).

Vielleicht nur die Brüder Edmond und Jules de Goncourt bieten das Beispiel einer ungetrübten dauernden Zusammenarbeit (Ihre Tagebücher konnten wohl das Nähere darüber bringen).

Das war aus dem menschlich-personlichen Verhältnis der beiden zueinander wohl zu verstehen. Es war das beste und verträglichste. Der ältere, Edmond, nahm dem jüngeren, Jules, jede äußere Störung ab und forderte so. Zugleich war er einführender Mitarbeiter. Vielleicht der kühleren, intellektuellen beteiligte. Die Zeit war günstig. Es kam damals in Frankreich der Naturalismus auf. Die vorhin gekennzeichnete Übergangssituation war durchaus gegeben. Besonders auch das Problem der sich aus allen weiteren Lebensverhältnissen hervor notwendig machenden Sprachumgestaltung. Es braucht da bloß Flauberts gedacht zu werden. Aber auch die beiden Goncourts waren in diesem Sinne „Besessene des Wortes“.

Im übrigen bestätigte sich also das Gesetz der funktionellen Teilung. Jules war der weitaus intuitivere, triebhaft sensiblere, eigentlich schöpferische, Edmond vorwiegend verständnisvoll teilnehmend, mehr verstandesmäßiger Ästhet. Aber erstlich ermöglichte das innige geschwisterliche Verhältnis, dann der Umstand, daß sie doch beide Ästhetiker, literarische (und auch sonst kunst-

lerische) Feinschmecker waren (sehr im Gegensatz zu Zolas sozial beteiligtem Temperament, dem als solchem kaum eine Zusammenarbeit mit einem anderen möglich gewesen wäre), den Goncourts eine dauernde, in jeder Hinsicht ungetrübte, miteinander verwachsene Zusammenarbeit

In den meisten anderen Fällen ernsterer, «epochemachender» dichterischer Zusammenarbeit verhält sich das anders. Der wahrhaft schöpferische Dichter ist ein Konduktor der großen Lebens- und Schicksalsgewalten. Was unmittelbar einschließt, daß er seine Funktion nicht, oder doch nur vorübergehend, mit einem anderen teilen kann. Immer entschiedener wird er sich durch solche Teilung auf die Dauer gehemmt fühlen. Doch in den Anfängen mag sich wohl ein Zusammenwirken, im Suchen und Tasten und aus den oben erwähnten notwendigen Berührungen eines Kreises von Strebenden, ermöglichen und zu etwas führen.

Aber es kann hier nicht darauf hinaus sein, aus all den Möglichkeiten hervor, die denkbar sind oder dem Literaturhistoriker vorliegen, ein Gesetz festzustellen. Das ist, wie alles Seelische, nicht so einfach. Wohl aber kann ich einiges über den Fall meiner Zusammenarbeit mit Arno Holz mitteilen, die für die Entwicklung des deutschen Naturalismus (und Impressionismus) und auch für andere Richtungen nachher nicht ohne ihre Auswirkung geblieben, sprachgestaltend von Bedeutung geworden ist. Ich meine aber, es wird aus den folgenden Mitteilungen und Betrachtungen zu ersehen sein, daß sich tatsächlich zum mindesten ein Gesetz der funktionellen Teilung andeutet. Und wohl in besonders frappanter Weise.

Aus der etwas verworrenen, damaligen, in der Mitte der achtziger Jahre aufgekommenen «jungstdeutschen» Richtung (Conrad, Bleibtreu, Arendt usw.) sonderte sich bald der Naturalismus hervor und ab, der ernster zusammengefaßte künstlerische Gestaltungstrieb. Die erste Anregung war vom Ausland, Frankreich, Skandinavien, Rußland her gekommen. Wir beide waren wohl bei uns in Deutschland die ersten, die den Naturalismus zu einer besonderen, dem Ausland gegenüber originaleren Offenbarung brachten.

Es macht sich aber nötig, daß ich zunächst auf meine damalige innere Lage eingehe.

Meiner von frühester Kindheit zu Positivität und Synthese ge-

neigten Veranlagung und Entwicklung lag die analytisch-kritische bis zum Tendenziösen eingestellte Gestimmtheit der Neuerer nicht Also ebensowenig der damals von der mechanistischen Wissenschaft her eindringende Geist der «neuen Weltanschauung» Und doch zog er mich in den eindringlichsten Innenkonflikt Denn seine wichtigsten naturwissenschaftlichen Ergebnisse waren nicht abzuweisen, ubten auf mich den nachhaltigsten Eindruck Es galt, sie mit einer tieferen Positivität zu vereinbaren, die schließlich ja keine andere als eine synthetisch-religiose sein kann Denn in irgendein dichterisches Epigonentum hinein den von allen Seiten auf einen eindringenden Zeitverhältnissen auszuweichen, war ich nicht angetan Es galt, tiefere persönliche Unveräußerlichkeiten im Ringen mit diesen Mächten zu bewahren und deren äußerste Ausprobe zu bestehen So tauchte ich mitten in den Materialismus, den Wissenschaftsgeist der Zeit, in die suchende Dekadence von damals hinein

Ich hatte nun (doch, meiner Eigenart gemäß, mehr objektiv-impressionistisch als gesellschaftskritisch-tendenziös) nach meinen beiden ersten Studiensemestern, die über ich reichlich im Couleur-treiben mitgetan, vielleicht angeregt von Zola, aber mehr noch (nicht unbezeichnend) von Kielland (dem Feinbeobachter), angefangen, eine Anzahl von Kapiteln zu einem Studentenroman zu skizzieren, den ich dann auszuführen vorhatte Das Couleurwesen widerstrebte mir schließlich, es drangte mich nach Berlin, zur neuen Bewegung hin

Ich nahm dort meine Beziehung zu den «Jungstdeutschen» Und bald kam ich in nahen Verkehr und Gedankenaustausch mit Holz, dessen «Buch der Zeit» ich inzwischen kennen gelernt hatte Er war jetzt aber von der Lyrik abgekommen, arbeitete an einem Roman «Goldene Zeiten» Als diese Arbeit sich ihm zerschlug, ging er an einen zweiten, einen Berliner Roman «Verlorene Illusionen» heran Auch der blieb Fragment

Holz hatte mir die fertiggestellten Kapitel der «Goldenen Zeiten» zu lesen gegeben Sie hatten auf mich einen tiefgehenden Eindruck gemacht Freilich war jedes dieser Kapitel 40 engstbeschriebene Folioseiten lang, ohne doch etwas weiteres zu behandeln als jedesmal eine Situation, etwa die Stunden, die der kleine Held in einem Wanderzirkus verbrachte, oder die Schilderung seines ersten Schultages usw Das war für eine solche Situation viel zu breit und zerfließend Doch höchst eigenartig war jedesmal

ein Stück Leben bis in seine feinsten Komponenten und Schwingungen hinein, äußerst kolontreich, ausgeholt, und mit einem erstaunlich sicheren Gefühl für Sprachsymmetrie. Das hatten ja auch schon die Gedichte des «Buches der Zeit» gezeigt.

Ich kam mit Holz fast täglich zusammen. Zu eindringlichen sprachtechnischen und sonstigen künstlerisch-theoretischen Erörterungen, die ihn unablässig beschäftigten, an denen ihm seine beiden Romane unter den Händen zerbrochen waren.

Er stand, da es ihm die dichterische Produktion verschlug, in einer peinvollen inneren Krise und Depression. Mit mir verhielt sich nicht viel besser, da ich schwankte, ob ich mein Fachstudium zu Ende führen oder mich der freien dichterischen Laufbahn zuwenden sollte. So kamen wir eines Tages, als Holz mir den Vorschlag machte, unsere Theorien einmal gemeinsam ins Praktische umzusetzen, überein, daß wir eines der skizzierten Kapitel meines angefangenen Romans ausarbeiten wollten. (Hier sei übrigens darauf hingewiesen, daß er bereits eine solche gemeinsame Arbeit mit einem anderen hinter sich hatte, und daß er sich auch später gelegentlich mit anderen zusammengetan hat. Was für ihn und seine Veranlagung sehr bezeichnend war.)

Ich zog zu ihm nach Pankow bei Berlin hinaus, wo er sich im Oberstock einer leerstehenden Villa eingemietet hatte.

Das war im Spätherbst 1887, und unsere gemeinsame Arbeit dauerte bis Ostern 88.

Es ist ihr Bemerkenswertes, daß sich zwei grundverschiedene Charaktere zu ihr zusammengetan hatten. Aber die Möglichkeit war, wie ersichtlich, gegeben mit der allgemeinen Strebensrichtung der damaligen Dichtergeneration und mit jenen dauernden theoretischen Erörterungen. Die tieferen Momente der persönlichen Veranlagung hatten freilich wohl ein Zusammenarbeiten ausgeschlossen. Und sie waren von vornherein die Ursache, daß wir dann doch bald wieder auseinandergingen.

Wir nahmen uns also jenes Kapitel meines Romans vor, das in den «Neuen Gleisen» (Berlin, 1892) unter dem Titel «Die kleine Emmi» zu finden ist. An ein und demselben Tische saßen wir einander gegenüber und arbeiteten das Stück Satz für Satz, ich mochte sagen Wort für Wort, unter bestandigen theoretischen Erörterungen aus.

Es kommt nun aber in Betracht, daß Konzeption und erster Entwurf von mir herrührten, also bereits gegeben waren. Wie

ich denn auch während der Arbeit meist den Duktus des Vor- und Fortgangs anzugeben hatte. Der wurde dann aber bis ins einzelne hinein besprochen, hin und her gewandt, bis wir uns auf eine endgültige Fassung geeinigt hatten, die dann zur Niederschrift gelangte, wobei Holzens ungewöhnliche sprachtechnische Begabung und sein so ausgeprägtes Empfinden für Sprachsymmetrie zu ihrer Geltung kamen. Im übrigen verwehrt die kürzere, abgerundetere Fassung der Urniederschrift die zerfließende Breite, in die Holz gelegentlich seiner beiden Romanfragmente geraten war. So ist denn eine Form zustande gekommen, die sich doch gegen die jener Romankapitel der «Goldenen Zeiten» und «Verlorenen Illusionen» nicht unwesentlich unterschied. Eine zusammengefaßtere, künstlerisch gedrungene, die jetzt, mit jeder Vibration, jedem Hauch und Laut des Lebens, bis ins Feinste hinein, ihren Eindruck nicht verfehlte.

Wieder bleibt aber die verschiedene Einstellung zu beachten. Während sichs für mich um ein tief mit all seinen Komponenten erfaßtes und erfülltes Stück Leben in seiner Ganzheit handelte, war Holz, an der Hand des von mir angegebenen Duktus, durchaus sprachlich, sprachtechnisch, eingestellt. In diesem Sinne entwickelte er Wort aus Wort, Satz aus Satz hervor. Und es versteht sich, daß ich dabei bedeutend profitierte.

Doch war damit alles getan. Es wäre mir auch unmöglich gewesen, eine Zusammenarbeit auf diese Weise noch fortzusetzen. Eine andere aber war nicht gegeben. Es ist unmöglich, daß zwei ein und die gleiche Konzeption (wie es doch sein muß) aus ihrem innersten Erleben heraus leisten können. Da muß es schließlich Konflikte geben, die unertraglich werden.

Ich empfand also diese Art des Zusammenarbeitens immer entschiedener als eine Hemmung meiner eigenen, der mir unveräußerlichen Art des inneren Erlebens und Gestaltens.

Wie sehr gingen wir hier auseinander! Während Holz zu einer ziemlich dick aufgetragenen und unverblumten Groteske neigte, auch zu dem, was der Naturalismus als gesellschaftskritischen Einschlag entwickelt hat, richtete sich mein dichterscher Trieb auf die objektivere, stimmungshaftere Erfassung eines Stück Lebens all seinen, nicht irgendwie tendenzios ausgewählten, oder gar entstellten, verschobenen, Komponenten nach, also auf das Leben als auf eine in sich und aus sich selbst schwingende

Einheit (Was, nochmals, ja sicher eine Art von religiösem Moment bedeutete)

Ich habe denn auch, nachdem wir die «Kleine Emmi» fertiggestellt hatten, die übrigen, in den «Neuen Gleisen» zu findenden Stücke («Ein Abschied», «Ein Tod», «Krumme Windgasse 20», alles ausgeführte Kapitel meines Romanes, und das besondere Stück «Die Papierne Passion») allein verfaßt. Wenn auch hier und da Holz, der sich inzwischen ganz theoretischen Studien hingegen hatte, sich interessierte

Nur einmal haben wir dann, Spatsommer 1888 bis Frühling 89, doch noch zusammen gearbeitet. Wieder war es eine von mir verfaßte, diesmal umfanglichere Erzählung, die von dem Familienleben eines engagementlosen Schauspielers handelte (sie wurde nachher, also in ihrer Urfassung, von M. G. Conrad in dessen Zeitschrift «Die Gesellschaft» veröffentlicht).

Es war im Grunde dasselbe zu sagen wie über die erste Zusammenarbeit. Es war wieder bezeichnend für Holz, daß er den «Speck» der «Hamlet»-Zitate hineinbrachte und dies und jenes derber und krasser aufgetragene Groteske

Es wird zu verstehen sein, daß ich diesmal kaum noch durchhielt. Nachher haben wir nichts mehr gemeinsam gearbeitet. Denn was das Drama «Die Familie Selicke» anbelangt (das erste deutsche naturalistische, Hauptmanns «Vor Sonnenaufgang» ist etwas später entstanden, und, wie bekannt, auf die Anregung hin, die er durch unsere erste Sammlung «Papa Hamlet» erfahren hatte), so hat es mich zum alleinigen Verfasser¹⁾

Fast durch einen Zufall hatte ich das Stück «Krumme Windgasse 20», als ich es in Angriff nahm, auf den Dialog hin angelegt. Ich bemerkte das unter der Arbeit undrief Holz zu, daß sich hier ja eine besondere Art von naturalistischem Drama vorbereite. Bald danach aber erlebte ich in einer Berliner Arbeiterfamilie die Szene, die ich nachher zu dem Stück «Die Papierne Passion» ausgestaltete. Und diese hatte ich gleich von Anfang an bewußt auf den Dialog hinausgearbeitet, so daß man sagen konnte, sie sei bereits so etwas wie ein naturalistischer Epiakter geworden.

Wieder nicht lange darauf brachte ich eines Tages den Grund-

¹⁾ S. E. Sander, *Joh. Schlaf und das naturalistische Drama*, Leipzig 1925, und R. Hartogs, *Die Theorie des Dramas im deutschen Naturalismus*, Diss. Frankfurt a. M., 1931.

riß zur nachherigen «Familie Selicke» zur Niederschrift Mit ihr reiste ich dann nach Magdeburg, wo ich das Drama, 1889, ausarbeitete Als dann zur selben Zeit von Dr O Brahm und Dr P Schlenther u a der Verein «Freie Bühne» gegründet wurde, ging ich mit dem Manuskript nach Berlin Holz riet mir, aus der «Papiernen Passion» noch die Gestalt des alten Kopelke mit einzufügen Ich nahm das auf und überarbeitete daraufhin den Anfang des 1 Aufzuges und das Ende des dritten Da Holz das Drama aber, in Anbetracht unserer damaligen Zusammenarbeit und der Anregungen, die er mir gegeben hatte, mitzeichnen sollte, haben wir die ersten sieben Seiten des 1 Aufzuges und die drei letzten des dritten noch einmal, gemeinsam, überfeilt

In der späteren Polemik, in der ich mit Holz bezüglich der «Familie Selicke» stand, hat er gegen mich einen Teil des Manuskriptes, als sei das letztere von ihm geschrieben, faksimiliert veröffentlicht Es verhält sich jedoch so, daß er mir damals die Arbeit abgenommen hatte, jene vorhin angegebenen Seiten des, von mir geschriebenen, Manuskriptes noch einmal abzuschreiben Es ist denn auch bezeichnend, daß er nur das Faksimile dieser zehn Seiten gegeben hat (in dem sich übrigens dann noch dies und jenes von meiner Hand hinzugeschriebene befindet)

Mit solcher Dissonanz ging diese Zusammenarbeit aus Aber mag ein solches Auseinandergehen sich auf welche Weise auch vollziehen es ist unmöglich, daß zwei selbständig Schaffende dauernd gemeinsam arbeiten können Bestimmte Zeitumstände mögen sie für einige Zeit zusammenführen noch unfehlbarer wird man sich dann aber gegenseitig abstoßen

Zur Zeit Shakespeares lag es, um Geringeres mit Großtem zu vergleichen, wohl anders Es hatte sich ja ein bestimmter dramatischer Stil ausgebildet Man kannte sich mit ihm aus, auch mit den Anforderungen der Zuhorerschaft Es war eine einheitliche, ausgereifte Kultur da Wir Modernen, die wir in einem so tief einschneidenden Weltanschauungsübergang stehen, die wir deshalb so viel ein jeder mit sich selbst zu tun haben, bei denen das Künstlerische so tief mit einem unruhigeren, ringenden inneren Erleben verknüpft ist, haben es schwerer Und so sind wir weniger aufgelegt und veranlagt zu gemeinsamer Arbeit Es hat ja wohl kaum so leicht eine Zeit in so geschwinder Aufeinanderfolge so verschiedene künstlerische Richtungen gekannt, wie wir sie seit dem Naturalismus bis heute hatten

Shakespeare und seine Zeitgenossen empfanden wohl naiver, auch handwerksmäßiger. Das überragende Genie war dabei mehr als heute und überhaupt in unserer Moderne eine Unwillkürlichkeit. Kann man sich vorstellen, daß ein Kleist, ein Hebbel sich mit einem anderen zu gemeinsamer Arbeit hatten zusammentun können? Oder Goethe mit Schiller? (Die «Xenien» wollen nichts besagen, dergleichen konnte man schon mal gemeinsam machen und sein Vergnügen daran haben). Unter all solchen Umständen einer Zeit, die in diesen Dingen weniger empfindlich war, konnte sich das ungleich leichter ereignen als heutzutage.

Es läßt sich, mein' ich, übrigens ganz wohl vorstellen, daß sich Shakespeare mit seinem Mitarbeiter besprochen, einen Plan mit ihm entworfen hat, den sie schematisch durchführten, um ihn dann mit geteilter Arbeit, der eine die, der andere jene Szene, auszuarbeiten. War man fertig, so mochte man wohl gemeinsam vergleichen, zusammenstellen, feilen. Es ist auch durchaus nicht unwahrscheinlich, daß der Entwurf und vielleicht auch eine erste Niederschrift von dem Anderen herrührte, und daß der Genius Shakespeares dann eingriff und dem Ganzen erst seine Gestalt gab. Ich kann nicht übersehen, wie sich z. B. die gemeinsame Arbeit bei «Heinrich VIII.» gestellt haben mag. Auffallend ist aber, daß das Stück als «Epilog» in die Königsdramenserie hineinpaßt. Vielleicht war es, als es galt, eine Festaufführung zu schreiben, Shakespeare, der, seine Königsdramenserie im Auge, diesen Stoff vorschlug, um ihn dann mit dem Mitarbeiter auszuführen?

Es wäre nicht leicht, allen Möglichkeiten, wie sich dichterische Zusammenarbeit gestalten kann, beizukommen oder sie aufzuzählen, aber ich glaube doch, daß sich mit der im vorigen ange deuteten Zusammenarbeit von Holz mit mir so etwas wie ein durchgehendes Gesetz hervorhebt. Immer muß das Werk sich aus einem persönlichen Innenerleben hervor kristallisieren. An der Ausarbeitung, wo der technische und sonstige Kalkül zu seinem Rechte kommt, kann sich dann unter bestimmten Umständen wohl auch ein anderer beteiligen. Durchgehende Zusammenarbeit mit einem anderen wird aber so leicht kein echter Dichter vermögen.

Shakespeare und das heutige deutsche Laienspiel.

Von

Martin Luserke

Im Bewußtsein unserer Zeit entwickelt sich eine unliterarische Auffassung Shakespeares. Das heutige deutsche Laienspiel hat bereits eine entsprechende Praxis entwickelt.

Die klassische Auffassung des 19. Jhdts. von Bühnendichtung und -dichter richtete sich vorzugsweise auf den unveränderlichen Gehalt der in den Stücken verkörperten Ideen, auf den objektiven, künstlerischen Reiz in der Komposition, auf das «allgemein Menschliche» der Charaktere. Stückeschreiben ist in diesem Sinne natürlich reine und hohe Kunst. Bei dieser Geschmacksrichtung mußten Spieler ohne geschultes Können ihre Finger von dem Repertoire des Theaters der berufsmäßigen Schauspielkunst lassen. Es konnte höchstens ein Dilettantentheater geben, das in leicht aufführbaren Werken die Kunstbühne nachzuahmen strebte. Wenn im Gymnasium die herkömmliche Aufführung der «Antigone» stattfand, holte man sich folgerichtig aus dem Stadttheater einen Fachmann zur Einstudierung.

Shakespeares Stücke waren freilich für die Auffassung des Theatralischen als Sondergebiet der allgemeinen dichtenden Kunst schwierig zu verdauen. Man mußte den gemäßigten Praktiker der Bühne in — Bühnenausgaben frisieren. Goethe betrachtet Shakespeare als einen zwar höchst bedeutenden Dichter und Seelenkunder, der aber eigentlich bedauerlicherweise nur in der Form von Theaterstücken gedichtet habe. Der Gebildete habe den höchsten Genuß von einem Werke Shakespeares, wenn er es lese und nicht in der Vergroberung der Aufführung ansähe (Shakespeare und kein Ende, 1816). Shakespeares toller Wechsel mit

zahlreichen Schauplatzen zwang die Kulissenbühne zur Drehbühne zu werden. Seine vielfach offenkundige Liederlichkeit in der Komposition (man denke etwa an die Herbeiführung des 'happy end' in den Schauspielen, an die oft ganz willkürlich verteilte Wucht in der Charakteristik auf Haupt- und Nebenrollen) erschien als «barock». Der praktische Erfolg bewies zwar, daß Shakespeare allezeit der zugkräftigste Theaterdichter war, seine Stücke waren aber ausgesprochen schwierig. Es war bis 1900 ein selbstverständliches Dogma, daß sich das Dilettantenspiel nun schon gar nicht mit diesen Stücken befassen durfte, mit denen selbst die zukünftige Schauspielkunst ihre Not hatte.

Nach 1900 aber beginnt, nach den Zeiten des bloßen Dilettantentheaters, als Anfang einer modernen Laienspielbewegung eine Beschäftigung von Schulen und Jugendgruppen mit Shakespeare¹⁾, bei der seine Schauspiele, allerdings nicht seine Tragodien, den Ausgangspunkt für eine neue, volkstümliche Spielweise bilden. Man dient sich nicht, in den Begriffen des 19. Jahrhunderts ausgedrückt, planmäßig von den tatsächlichen Laienstücken, den Mysterienspielen und Totentänzen der alten Zeit, allmählich zum modernen Rollenstück herauf und versucht sich schließlich vielleicht auch einmal sogar an Shakespeare. Die Parole heißt im Gegenteil: wie lernt man als Kreis von Ungeschulten zu spielen? — indem man mit Shakespeare anfangt. Selbstverständlich war dieser Shakespeare der deutschen Laienspielbewegung eine andere Gestalt als der traditionelle Shakespeare der Literatur. Er war der dämonisch-genial schaffende Praktiker einer handwerklich arbeitenden Volksbühne. Seine Stücke reichten wohl in schwindelnde Gipfelhöhen der Kunst hinauf, aber sie waren immer auch schon ganz ganz unten dasselbe Stück. Man konnte sie auch in der Niederung des volkstümlichen Könnens schon rund und lebendig erfassen und wiedergeben.

Es ist kein bloß zufälliges Zusammentreffen, daß zu gleicher Zeit die wissenschaftliche Shakespeare-Forschung in dem modernen Bestreben, den Dichter auch aus seiner Zeitgebundenheit heraus zu verstehen, das Bild des überzeitlichen «Dichters» durch das eines Theaterpraktikers in dem erstaunlich entwickelten und leben-

¹⁾ Öffentlich bekannt wurden z. B. die Sh.-Aufführungen des Verfassers seit 1912, die Aufführung des «Sturms» in der Lubecker Domschule und 1931 der Gottlinger Oberrealschule, des «Sommernachtstraums» in Dresden Hellerau.

digen Bühnenwesen des Barock zu ergänzen begann. Sie fand u. a., daß Shakespeare selbst sich niemals für einen Dichter gehalten hat, wenn er Stücke schrieb, und daß keiner seiner Zeitgenossen ihn ungeachtet aller Bewunderung dafür hielt. Theaterspielen und Stuckeschreiben galten im Barock noch weitgehend als handwerkliche Betätigungen. Auch die musikalische Komposition, ja das Improvisieren am Klavier nach Regeln und mit Hilfe feststehender Wendungen, galten ja als für jedermann erlernbar.

Mit diesem Shakespeare hat es die deutsche Laienspielsbewegung zu tun. Weil sie handwerkliches Spiel und keine Kunst ist — gleichwohl aber als Theater mit den großen menschlichen Dingen zu tun hat, braucht sie gerade ihn, den zauberischen Riesen unter den vielen Stuckeschreibern aus dem Volke, als Lehrmeister.

Diese Abhandlung möchte aufzeigen, worin eine solche unbefangenen-praktische Benutzung von Shakespeares Werk berechtigt ist. Sie geschah in tiefster Verehrung der auch hoch aus allem Handwerksmäßigen ragenden Kunst Shakespeares. Sie geschieht in vollem Bewußtsein von der Unentbehrlichkeit der wissenschaftlichen Shakespeareforschung auch für unsere narv-gestaltkundliche Auffassung. Hinter ihr steckt allerdings wohl etwas von einem Vertrauen, daß Gleiches von Gleichem auch instinktiv erkannt werden mag — der Handwerker in Shakespeare von uns Handwerkern.

Eine solche bescheiden verehrende Haltung möge uns bei allem Folgenden unterstellt werden. Wir brauchen dann seitens des Lesers nur noch eine Vorgabe: daß ein Theaterstück nur als eine vollständig vorgestellte Bühnenaufführung — daß es bei wesentlichen Fragen auch nach inhaltlichen Dingen nie als bloße Literatur vom Text oder der Psychologie aus betrachtet werden kann.

Diese Vorgabe ist freilich von weittragender Bedeutung. Es handele sich z. B. um die Entscheidung darüber, ob Hamlets berühmter Monolog «Sein oder Nichtsein» tatsächlich die Nacht einer zerrissenen Seele offenbart, oder ob er ein bewußt gemimter Über-Tiefsinn ist. Wir wurden die Entscheidung selbst letzten Endes von der Überzeugungsmacht einer konkreten Aufführung abhängig machen. Wir wurden theoretisch aber die Analyse des Hamletcharakters für unwichtiger halten als die Tatsache, daß dieser Monolog auf der Bühne von Hamlets Feinden belauscht wird — und daß Hamlet, der Virtuose der Rache, das weiß.

Die obengenannte Vorgabe stellt ganz allgemein die Ideen- und Seelenkundung bei Shakespeare unter den Gesichtspunkt des Bühneneffekts und der Komposition. Wir mochten behaupten, daß die Gemaltheit Shakespeares gerade bei dieser Betrachtungsweise in ihrem nordisch-germanischen Charakter ausgeprägt erscheint. Im Streben nach der wuchtigsten Wirkung gestaltet Shakespeare instinktiv als das Starkste — das Wahrste. Wie der Held im germanischen Sinne einen Moment von Weltbedeutung aufs höchste und mit restlosem Einsatz erfüllt und nicht wie der klassische Held dauernd und in jeder Lebensäußerung die Verkörperung der heldischen Idee ist, so stößt Shakespeare von Fall zu Fall zufolge der unerhorten Dynamik seines «dunklen Dranges» bis in die letzte Helligkeit vor. Er ist damit das Gegenbild der lateinischen Klarheit und Bewußtheit.

Im «Kaufmann von Venedig» mochten wir ein großartiges Beispiel dafür sehen, daß Shakespeare das Ideenmäßige als Anspielung und Wurze für die Gebildeten unter seinen Zuhörern mit solcher Gewalt in die Niederungen der konkreten Aufführungen hinabreißt, daß es schließlich dämonisch eigenlebig wird. Shylock erscheint uns, wenn er die Komposition nicht sprengen soll, als die maßlose Vertiefung der marchenhaften Groteskrolle eines Ogers, nicht als tragischer Charakter. Die Wucht von Shakespeares Charakteristik beruht bei dieser Auffassung allgemein auf einer vollendeten Praxis Shakespeares, die Bühneneffekte in einer Rolle und in dem Spieler, der sie damals verkörpern sollte, aufzuspüren. Shakespeares Kompositionskunst erblüht nicht nur an jedem Stück eigenartig und dem jeweiligen Stoff aufs lebendigste entsprechend, sondern Shakespeare arbeitet auch durch die ganze Reihe seiner Stücke hindurch mit handwerksmäßigen Kompositionsregeln, die er sich selbst immer vollkommener ausbildet.

Es ist so reizvoll, gerade diesem Arbeiten nach handwerklichen Regeln nachzugehen, daß unsere Abhandlung vielleicht doch noch mehr bringen darf, als nur eine Rechtfertigung des Laienspiels, wenn es Shakespeare «benutzt». Gelegentlich entdeckt man starke Bühnenwirkungen erst mit Hilfe der Kenntnis bestimmter Kompositionsregeln. Ein heute schwer verständlicher Bühnenvorgang ist z. B. der schauerliche Boxkampf in Ophelias Grab. Er konnte lediglich als eine altmodische Kraßheit erscheinen. Vom Gesichtspunkt der planmäßigen Motivierung her mußte man ihn geradezu als einen Fehler bezeichnen, da Hamlets Verschulden

an Ophelia durch diesen Kampf viel zu sehr in den Vordergrund gedrängt wird. Die Haupthandlung verlangt nicht, daß Laertes auch noch zum persönlichen Todfeind Hamlets gemacht wird. Kennt man aber die von Shakespeare fast ausnahmslos befolgte Kompositionsregel, ein wichtiger Bühnenvorgang darf nicht überraschend kommen, er gewinnt den Charakter der schicksalhaften Erfüllung, wenn er sinnfällig, wie durch eine Geistererscheinung «vorgeahmt» wird — so erscheint dieser Zweikampf als die gespenstige Ankündigung des späteren Duells. Beide Vorgänge werden um so wirkungsvoller, je genauer sie sich bis auf den Schauplatz, ja auf die Stellung und Bewegung der Personen entsprechen. Im Blick darauf, daß solche Regeln vielleicht allgemeiner interessieren konnten, sei es erlaubt, auf sie einzugehen, so naiv handwerkermäßig, wie wir sie bei den Versuchen, Shakespeare aufzuführen, entdeckten.

Das erste große System von handwerklichen Regeln bei Shakespeare scheint uns die geometrische Komposition der Stücke als Zusammentreffen von Bewegungszügen aus drei verschiedenen Richtungen her auf ein und demselben Spielplatz zu sein. Die Bühne ist ein neutraler Schicksalsort, auf den alles zieht — und niemals ein Schauplatz, auf dem etwas ungesehen bereits war. Die Spiele kommen «aus dem Palast», «von der Kuste». Der Zuschauer sieht immer dieselbe Bühne¹⁾. Es gibt aber nicht beliebig viele, sondern nur drei wesensverschiedene «Herkünfte».

Diese Kompositionsregel findet sich ausgeprägt natürlich vor allem in den Schauspielen, in denen die stoffliche Handlung nicht wie in den Tragödien von vornherein ihren Ablauf hat (gemeint sind «Was ihr wollt», «Wie es euch gefällt», «Wintermarchen», «Sommernachtstraum», «Kaufmann von Venedig», «Cymbeline», «Sturm»). In jedem dieser Stücke zeigt das Personenverzeichnis drei Spielergruppen aus drei verschiedenen «Welten» der legitimen, hofischen Welt, der unheimlichen oder Abenteuererwelt und der platten Alltagswelt. Wir haben heute im Laienspiel die Praxis entwickelt, diese Welten auch räumlich auseinanderzuhalten: die Spieler der legitimen Welt kommen immer aus dem Hintergrund auf die Menge zu, die der Abenteuererwelt dringen hinter dem

¹⁾ Näheres siehe in des Verfassers «Shakespeare Aufführungen als Bewegungsspiele» und «Jugend- und Laienbühne». Beides Ludwig Voggenreiter Verlag, Potsdam.

Rücken der Zuhörer «von draußen» auf die Bühne ein, die Alltagspieler der Ulkgruppen kommen von der Seite, als wenn Personen aus dem Halbring der Zuschauer sich von rechts oder links her in die magischen Vorgänge auf der Bühne einmischten

Es soll selbstverständlich nicht behauptet werden, daß Shakespeares Stücke seinerzeit so gespielt wurden. Wohl aber konnte behauptet werden, daß Shakespeares Dreiwelten-Schema den natürlichen Verhältnissen im Theater der rationalistischen Epoche seit 1500 entspricht. Dem religiösen Mittelalter entsprach eine andere, übersinnliche Dreidimensionalität, die wir in der Himmel-Erde-Hollebühne des Mysterienspiels verkörpert sehen. Das Menschenreich ist das der Mitte, beeinflußt vom oberen und unteren Reich. Die bewußte Diessertigkeit von Renaissance und Barock brauchte eine Dreidimensionalität im irdischen Lebensraum. Aus solchen Betrachtungen, die weiter auszuführen hier der Raum fehlt, ergibt sich als das Kompositionsschema Shakespeares das «Bewegungskreuz» von bedeutsamer Handlung, abenteuerlicher Entgegenhandlung und alltäglicher Querhandlung. Die Probe darauf, ob sich die Schauspiele bei diesem topographischen Schema ohne Vorhang und Kulissen einfach und übersichtlich aufführen ließen, ergab jedesmal einen überraschenden Erfolg.

Eine zweite wichtige handwerkliche Regel ist die schon erwähnte Vorahmung. Sie ist der theatralischen Komposition so natur- und wesenseigen, wie der musikalischen Komposition die Nachahmung. Je genauer sie bis in alle äußerlichen Einzelheiten hinein ausgespielt wird, um so geschlossener wird das Spiel. Der große Ringkampf in «Wie es euch gefällt» wird vorgeahmt durch den kleinen Kampf zwischen Orlando und seinem Bruder. Im «Kaufmann» wird die mit vollendeter Meisterschaft komponierte «venetianische Nacht», die der fünfte Akt darstellt, mit Jessikas Entführung vorgeahmt. Das System des immer identischen Spielplatzes fordert natürlich geradezu heraus, den Gruppierungen und Bewegungszügen eine vorahmende Bedeutung zu geben. Die Praxis bewies noch stets, daß mindestens das barocke Stück durch diese «Symbolik» an Wirkung nur gewann, und daß Shakespeare sie ausgiebig betrieben haben durfte.

Weitere handwerkliche Regeln sind Parallelismus und Spiegelung in der Handlung. Der «Sommernachtstraum», die technisch vollendetste Komposition, enthält Szenen, die (wie das Zusammenreffen der beiden Liebespaare im Walde) an die kunstvolle Geo-

metrie der damaligen Tänze erinnern Und überall steigert Shakespeare die von den Regeln verlangte Geometrie bis zu einer auch der innersten Beziehungen An dieser Stelle braucht nur auf die großen, mit bewußter Kunstlichkeit durchgeführten Verdoppelungen der Handlung in «König Lear» oder «Wie es euch gefällt» hingewiesen zu werden Wie sich in einer reichen Flußlandschaft jedes hohe Gebilde irgendwo spiegeln muß, wie die barocke Musik eine unermüdliche Lust an der Imitation hat, so bringt Shakespeare fast bei jeder bedeutsamen Erscheinung ihre Verdoppelung an bis ins Tragische hinein, wenn etwa Hamlets gemittelter Wahnsinn in dem wirklichen Opheliens gespiegelt wird

Nach handwerklichen Regeln schafft Shakespeare endlich auch die Anfänge und Schlüsse seiner Stücke Bei den ersteren konnte man an den traditionellen Anfang mit dem Herold denken, den Shakespeare nur in zwei Kavalieren verdoppelt Wichtiger ist aber die Anfangsregel, daß gleich in den ersten Worten das Thema des Stückes genannt wird In der ersten Zeile des «Kaufmann von Venedig» klingt die alte Moral an Melancholie ist Sünde und muß sich rächen, im «Wintermarchen» die Stimmung vom Neid der Götter auf allzu heftiges Glück Bis in jede Einzelrolle hinein befolgt Shakespeare die aus der Bühnenpraxis selbstverständlich wichtige Regel, daß das allererste Auftreten eine verständliche Vorstellung an das Publikum sein muß Ein wahrer Filmeffekt in dieser Richtung ist das erste Auftreten Macduffs, bei dem er — gerade nichts sagt, sondern als dusterer Schatten den künftigen Racher markiert

In ähnlichem Sinne sind auch die Schlüsse der Schauspiele handwerkliche Arbeit Angesichts der Tatsache, daß Shakespeares «Werke» lediglich aufgeschriebene Rollentexte sind, können diese Schlüsse teilweise überhaupt erst aus der Kenntnis gewisser Kompositionsregeln her verstanden werden Das bekannteste Beispiel dafür ist der fünfte Akt des «Kaufmann von Venedig» — vom Text her eine schöne, aber inhaltarme Verlegenheitssache, die nur noch eine eigens zu diesem Zweck erfundene Nebenhandlung zu beiläufigem Abschluß bringt «Außerlich», von der Komposition aus betrachtet, ist er die traumhafte Entführung der legitimen Welt ins Märchen, vorgeahmt durch Jessikas Entführung Der Regel entsprechend ist auch dieser Schluß eine große Parade aller sympathischen Spieler, in welcher der Text völlig hinter die Feerie zurücktritt

Alle diese Hinweise auf eine der barocken musikalischen Polyphonie verwandte Kompositionskunst der Bühnenhandlung bei Shakespeare können natürlich erst dann ganz deutlich werden, wenn man dabei überhaupt nicht mehr an die Vorhangs- und Kulissenbühne denkt. Das Laienspiel ist zu seinem Glück gezwungen gewesen, wenn es sich überhaupt mit Shakespeare befassen wollte, von der bühnenmäßigen Ausgestaltung der Schauplätze und von dem übergangslosen Szenenwechsel abzusehen. Vor zwanzig Jahren, bei «Was ihr wollt» als erstem reinen Bewegungsspiel, entdeckte sich uns die zusammenhängende «Musik» in Shakespeares Bühnenbewegung. Wenn der Abzug der Spieler aus der einen Szene sichtbar erfolgen und mit dem Aufzug der nächsten zusammengeschaut werden muß — wenn die kurzen Szenen nicht mehr ruckweise als Ausschnitte einer anderen Handlung an einem anderen Ort hereinplatzen, sondern wenn sie ein Ziehen über den immer gleichen Spielplatz hinweg sind, gleich dem Stellungswechsel im Tanz einer geschlossenen Gruppe, erst dann merkt man, wie sich bei Shakespeare Szenen auf Szenen «reimen», wie das Ganze einen durchgehenden Fluß hat, und wie einfach und durchsichtig selbst der Aufbau von Werken wie «Cymbeline» ist. Die von uns vermuteten Handwerksregeln wurden den kontrapunktischen Regeln der barocken Musik eigentümlich entsprechen. Die einzige und in der Praxis mögliche Gegenprobe, daß sich nach diesen Regeln nun auch Bühnenstücke handwerksmäßig bauen lassen, ist dem Verfasser in seiner Spielschar schon wiederholt erfolgreich gelungen.

Wir haben versucht, den zauberschen Riesen unter den Stuckeschreibern, Shakespeare, so zu zeigen, wie das Laienspiel ihn sieht. Seine magischen Welten formt er so vorgegeben eine Bühne und ein Ensemble sowie ein System von Kunstregeln — gesucht ein Spielstoff, der sich nicht schlechthin, sondern der sich «hier und heute» eignet. Der Stoff ist mehr Material als Selbstzweck, die ganze Schöpfung mehr Dekoration als Selbstherrlichkeit. Sicher ist das nicht der ganze Shakespeare, aber ebenso sicher — ein lebendiger Weg zu ihm.

Zum Schluß möge noch auf den volkstümlichen und nordisch-germanischen Charakter dieser Schaffensweise hingewiesen werden. Den Gebildeten und den Kennern des latinisierten Theaterwesens galt Shakespeare mit gutem Grund noch jahrhundertlang als wild und naturburschenhaft. Gerade diese Wildheit aber ist nicht

gemal im romantischen Sinne, sondern ist nordisch-volkstümlich. Die «Außerlichkeit» Shakespeares ist Sinnfälligkeit und körperliche Dichte. Er prägt «die Form, die lebend sich entwickelt». Auch die tiefsten und feinsten Inhalte blicken bei ihm, geheimnisvoll von selbst entstanden, aus den lebendigen Augen eines leibhaftigen Gesichts.

Es liegt die alte germanische Freude am Verstecken des tiefen Sinns hinter Ratseln darin, daß Shakespeare auch in den Tragödien dem Leben seine Buntheit läßt. Das «außerliche» Prinzip der erholenden Abwechslung ist bei ihm ein Ausdruck höchsten Kraftbewußtseins. Shakespeares Arbeiten mit ausgestalteten Auf- und Abzügen, mit «sprechenden» Gruppierungen, seine um die Logik der Vorgänge oft unbekummerte Effekthascherei haben als historischen Hintergrund wohl die volkstümliche Mimik der damaligen Zeit, den landlichen oder zünftigen Verkleidungsumzug. Die Vorstellung ist, wie der Traum, ständig zweierlei Wirklichkeit: die des Spielstoffs und die der augenblicklichen Veranstaltung. So ist es noch heute bei jedem Dreikönigsaufzug. So wurden vermutlich die alten Eddalieder vorgetragen. Das ist der Gegensatz zum klassischen Theaterwesen. Shakespeare überflutet die lateinische Bühne des Ideenspiels mit einem Ausbruch nordisch-germanischer Unbandigkeit. Schon in den mittelalterlichen Mysterienspielen (wenn man nicht die Texte betrachtet, sondern forscht, wie sie damals in Wirklichkeit aufgeführt wurden) tobte sich die Lust am Zirkus in einzelnen «weltlichen» Vorgängen aus. Shakespeare macht ein Bewegungsspiel von höchstem Rang aus dieser mimischen Lust. Diese Volkstümlichkeit im großartigsten Sinne hat die deutsche Laienspielbewegung an Shakespeare angezogen. Man konnte aus dieser Praxis fast sagen: auf dem Gebiet des Theatralischen ist Shakespeare deutscher als unsere eigenen Klassiker.

Shakespeare und das Problem der Raumbühne.

Von

Torsten Hecht

(Hierzu Tafel I u II.)

Die vorliegende Arbeit unternimmt den Versuch, unter bewußter Beschränkung auf das raumlich-szenische Moment bei Shakespeare-Inszenierungen, auf eine neue Theaterform Schlüsse zu ziehen. Diese Theaterform, die aus den kulturellen Voraussetzungen unserer Zeit im Entstehen begriffen ist, darf nicht unter dem Gesichtswinkel irgendwelcher künstlerischen Spekulation betrachtet, sondern muß vom Standpunkt ihres eigenen organischen Wachstums aus bewertet werden. Dem am lebenden Theater aktiv Beteiligten wird es immer darauf ankommen, vom bereits Geformten zu neuen Wirkungsmöglichkeiten vorzustoßen. Organisches Theater kann aber nur entstehen, wenn es in der Vergangenheit wurzelt, durch die Gegenwart bewußt gelenkt und auf seine zukünftige Wirkung hin entwickelt wird. So erhält der Werkgedanke, der die großen Monumente menschlichen Trachtens erstehen ließ, neuen Sinn für die vergänglichsten Erscheinungsformen des Theaters. Unschwer läßt sich unter diesem Gesichtspunkt der Auffassung entgegenreten, als ob wir die Bedeutung formaler Gestaltung in dem künstlerischen Sammelbegriff Theater zugunsten der vielerlei Komponenten überschätzten, die sich in dem Kollektiv «Theater» vereinigen —

Theaterdekoration ist die Gestaltung des Dramas vom Szenischen ins Raumlische. Vom Drama ausgehend, soll sie, den dynamischen Momenten der Dichtung nachspurend, die Spielmöglichkeiten schaffen, die zur Sichtbarmachung des dichterischen Ausdrucks benötigt werden, der durch den Ablauf des Theaterspiels seine Verklärung findet.

Theaterdekoration ist theatrales Spezifikum, gehört gattungsgemäß nicht etwa zur Malerei, sondern, nach eigenen Gesetzen sich bestimmend, zu dem Gesamtbegriff Theater, ist also

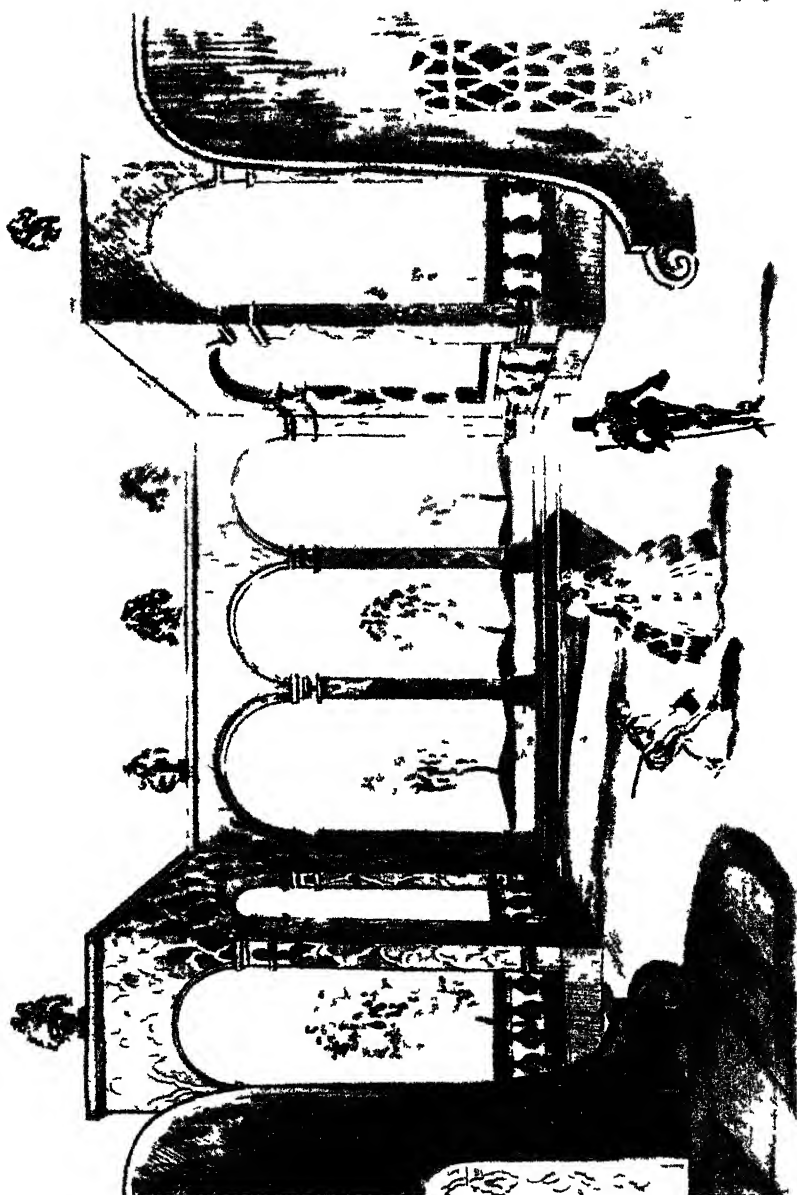
nicht Spezialfall, sondern bestenfalls Einflußsphäre bildhafter Kunst. Zur Erhartung der oben angeführten Behauptung möge die Tatsache dienen, daß nur jene Leistungen des Theaters sich voll erhalten können, die bildlich belegbar sind.

Der neue Theaterbau wird zu den durch die Tradition des Theaters belegten Formen alle diejenigen Momente hinzufügen, die sich aus der Dramatik unserer Zeit in formaler Beziehung ergeben werden. In diesem Sinne kann schon heute gesagt werden, daß das zu schaffende deutsche Nationaltheater sich nicht nur begrifflich, sondern auch formal von der bisher gültigen Theaterform zu unterscheiden hat. Die durch die Tradition des Theaters belegten Formen baulicher Gestaltung lassen sich in Achsensysteme bringen, nach deren Koordinaten sich nicht nur das Theatergebäude, das Spielfeld als solches richtet, sondern von denen aus in der Folgezeit die Dramatiker ihre Szenenführung bestimmen ließen¹⁾. Da, wo dies nicht geschah, z. B. bei den deutschen Dichtern der Sturm- und Drangperiode oder bei Buchner, Grabbe, Lenz, dem jungen Goethe, die mit ihrer aufgelockerten Szenenführung das zeitgenössische Theater vor beinahe unlösbare Aufgaben stellten, mußte die gegenwärtige Epoche des Theaters mit ihrem Bestreben, Gleichzeitigkeiten, Nebeneinander in ununterbrochenem Flusse darzustellen, entgegenkommen, so daß diese Dichter folgerichtig erst in jüngster Zeit wieder in den Vordergrund theatralischen Interesses rücken konnten. Auch unserem Theater gegenüber tritt diese Dramatik immer noch als Katalysator auf und wird den Prozeß beschleunigen, der das Theater unserer Zeit von der Form des Barock-Theaters abzulösen berufen ist.

Das gleiche gilt für die Gestaltung von Shakespeare-Dramen durch unser Theater. Auch hier sehen wir uns einer Szenenführung gegenüber, die gebieterisch einen standigen Fluß bedingt, Nebeneinander, Gleichzeitigkeiten bedeutet und damit den veralteten Theatermechanismus barocker Erfindung in allen Fugen achzen läßt, gerade aus dem Umstand heraus, daß das Theater in der uns bis jetzt geläufigen Form einen Mechanismus darstellt, statt eines Kraftfeldes, das den dynamischen Anforderungen der Dramatik verschiedenster Epochen entgegenkommt.

Im Gegensatz zu der dramatischen Dichtung des Sturmes und Dranges geht die elisabethanische Dramatik von einer festumrisse-

¹⁾ s. I. Gregor, Wiener szenische Kunst. Wiener Drucke 1924.



Shakespeare. Was Ihr wollt
Olivius Garten
(Badisches Staatstheater Karlsruhe, 1933)

Entwurf Torsten Hecht

nen Bühnenform aus, die in schroffem Gegensatz zu der von romantischem Kulturempfinden beeinflussten Form des Barock-Theaters steht. Aus der Notwendigkeit der Theater-Praxis heraus beschäftigte sich schon Tieck mit der Rekonstruktion einer Shakespeare-Bühne. Denn immer wieder sieht sich der am Theater praktisch arbeitende Künstler, unbeschadet aller theoretischen Erörterungen, in das Prokrustesbett barocken Theaterbaues gezwängt, in das gebieterisch Regie, Darstellung, jede einzelne formale Gegebenheit im Ablauf des Spieles durch die künstlerischen Bedingungen und Gesetzmäßigkeiten des Barocktheaters hineingepreßt werden müssen.

Dissonanzen, künstlerische Kompromißlösungen werden also stets entstehen, sobald, dramatisch bedingt, die szenische Linienführung unter einem anderen Koordinatensystem steht als die dem Barocktheater eigentümliche. Eignete dem antiken Theaterbau die gleichmäßige Betonung der Längs- und Querachse, antikem Kunstbestreben entsprechend, dem Barocktheater die bevorzugte Betonung der Längsachse, an deren einem Ende die Hofloge dominierenden Einfluß auf die Bühnengestaltung ausübte, so steht die Barocktheaterform dem doppelten Koordinatensystem Shakespearescher Bühnengestaltung in geradezu peinlichem Mißverhältnis gegenüber. Was aus dem Bestreben, formale Auführungsmöglichkeiten dramatisch-dramaturgisch unter dem Einfluß der oben erwähnten Barockgesetzmäßigkeiten zu schaffen, geschehen ist, ist bestenfalls einem Versuche gleichzusetzen, etwa die Venus von Milo mit Armen zu versehen oder griechischen Torsos Köpfe stilfremder Perioden nachtraglich anzufügen. Auführungen Shakespearescher Dramen erforderten häufig die gleiche Zeitdauer für szenische Veränderungen wie für das eigentliche Spiel.

Hatte sich das vergangene Jahrhundert mit der Pflege des Wortes, mit dem Herausarbeiten eines Darstellungsstiles vorwiegend beschäftigt, so wird sich unser Jahrhundert mit dem Herausarbeiten der formalen Gestaltung zu beschäftigen haben unter gleichzeitiger Fortsetzung der bereits gefundenen Darstellungs-Sprachprinzipien, deren endgültige Fixierung etwa im Sinne der *Comédie Française* noch keineswegs festliegt.

So stehen denn gleich am Anfang dieses Jahrhunderts die Versuche des Münchner Künstlertheaters mit dem Bestreben, die Stilprinzipien elisabethanischen Bühnenbaues auf die formale Lösung Shakespearescher Dramen anzuwenden, ein Bestreben, das

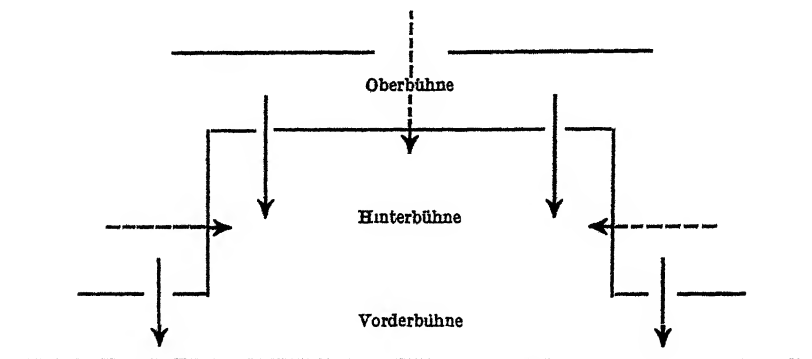
die für die Folgezeit so wichtige Entstehung der Stalbhühne mit sich brachte. Vom gleichen Bestreben erfüllt ist die Pionierarbeit Gordon Craigs, die Raumfragen des Theaters mit den inzwischen technisch gereiften Lichtmöglichkeiten unter gleichzeitiger Benutzung der epochal bedingten Koordinatensysteme zu lösen, das Bestreben Hagemanns, beides zu vereinen (Mannheimer Hamlet-Aufführung 1915) u a m

Dem stark visuellen Behagen unseres Theaterpublikums kamen die Inszenierungen Reinhardts entgegen, der, die Quintessenz all dieser Versuche ziehend, synthetisch zu seinen klassisch gewordenen Drehbühnen-Inszenierungen schritt, und damit für die Folgezeit eine technische Raffinesse in der bildhaften Gestaltung heraufbeschwor, eine Haufung technischer Tricks, als deren Ruckschlag die Jeßner-Inszenierungen von Shakespeare-Dramen am Preussischen Staatstheater anzusprechen sind. All diesen Arbeiten, von denen jede für sich auf den Bühnenstil unseres Theaters revolutionierend wirkte und in vielfältiger Hinsicht weite Kreise zog, eignet als gemeinsame Grundkomponente das Bestreben, den Spielablauf nach dem festliegenden Koordinatensystem der Shakespeare-Bühne zu ordnen. In dieses Bestreben fallen aus meinem Arbeitskreis zwei Inszenierungen des Badischen Staatstheaters Karlsruhe, die, aus der Menge gleichgearteter Bestrebungen herausgegriffen, an dieser Stelle Erwähnung finden mögen.

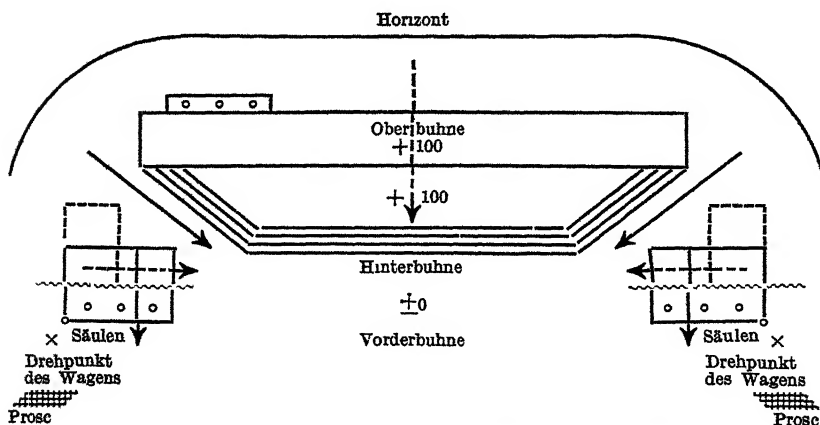
Aus dem Bühnendiagramm, das der englischen Volksbühne zugrunde liegt, gestaltete sich die Grundrißlösung bei der Julius Caesar-Inszenierung des Jahres 1931, den fortwährenden und heftigen Überkreuzungen der dramatischen Linienführung Shakespearescher Diktion entsprechend, wie nebenstehend.

Die Grundformen der Shakespeare-Bühne, deren Netz dramatischer Linien aus dem beigefügten Diagramm ersichtlich wird, wobei das hoher gelegene Achsensystem durch gebrochenen Strich der Pfeile sich darstellt, sind ihrer Einteilung in Ober-, Hinter- und Vorderbühne auf das der Karlsruher Inszenierung zugrundeliegende Bühnenschema übertragen. Vorder- und Hinterbühne gliedern sich klar durch dazwischen gelagerte Saulensysteme, entsprechend der Säulengbegrenzung, die, wie z. B. aus der berühmten Zeichnung de Witts klar hervorgeht, bei allen Rekonstruktionen auf diesem Gebiete als feststehend angenommen wird. Die rückwärtige (teilweise) Begrenzung durch ein weiteres Saulensystem tritt an die Stelle des elisabethanischen Bühnenhauses.

Szenische Verwandlungen, wie sie durch die der Aufführung zugrunde liegende Tiecksche Übersetzung und die davon beeinflusste Akteinteilung bedingt sind, z B II 2, IV 1, IV 3, erfolgten durch Einfall von Vorhängen zwischen Vorder- und Hinterbühne. Durch den ununterbrochenen Fluß der Handlung wurde die Tieck-



Schema der Shakespeare Bühne



Bad Staatstheater 1981 «Julius Caesar» Bühnendiagramm

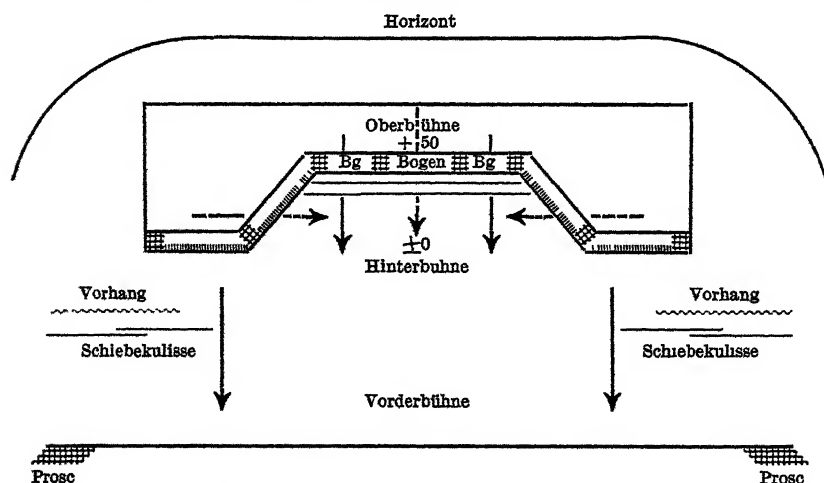
sche Akteinteilung für die Aufführung als solche im übrigen illusorisch. Sie ist hier nur zum Zwecke besserer Orientierung angeführt. Den visuellen Bedürfnissen des Zuschauers kamen Schwenkungen der vordersten Säulensysteme um die Drehpunkte A und B entgegen, die, auf Wagen montiert, ohne die Bühne den Blicken des Zuschauers zu entziehen, bei eingezogenem Lichte

jeweils in neue Stellungen gebracht, bildhaft starke Veränderungen ergaben. Das Wesentlichste dieser Szenenveränderung darf wohl darin erblickt werden, daß keinerlei Veränderung des oben angedeuteten dynamischen Netzes eintrat. Das für den ununterbrochenen Spielablauf so notwendige doppelte Koordinatensystem wurde in nichts gestört oder in seiner Wirkung beeinträchtigt. Die mit IV, 1 einsetzende Handlung bedingte nicht technisch, wohl aber sinngemäß eine Caesur, die dazu verwendet wurde, die für die kommende Handlung (Schlachtfeld bei Philippi) störenden Saulensysteme zu entfernen. Der Bühnenaufbau als solcher verblieb, so daß auch hier das Hohensystem der englischen Bühne zur Auswirkung kommen konnte. Szenische Veränderungen wurden lediglich durch starke Lichtveränderungen angedeutet, die, illusionsstark durch fahl dahinjagende Wolkenfetzen unterstützt, auch dem phantasiearmsten Zuschauer den Eindruck stets wechselnder Szenerie zu vermitteln imstande waren — das Wort also aufs stärkste unterstützen. Licht als künstlerisches Ausdrucksmittel wird durch die technische Meisterung in unserem Jahrhundert ein immer wichtiger werdendes Mittel bildhafter Inszenierungen sein, mag es als begleitender Akzent, als Projektion oder sonst in irgendeiner Form gebraucht werden. Aus dieser angeführten Inszenierung, die dem Koordinatensystem der Sh.-Bühne so nahe kam, wie es nur irgend auf einer nach barocken Tendenzen orientierten Bühne möglich ist, ließen sich verschiedene Gesetzmäßigkeiten ablesen, die auf die Inszenierung von «Was ihr wollt» im Jahre 1933 Anwendung fanden.

Der Vergleich reizt um so mehr, da es sich bei den genannten Werken um zwei divergierende Stücke des gleichen Meisters handelt. Hier das grazios beschwingte Lustspiel, dort die wuchtig einherschreitende Tragödie (Diagramm nebenstehend).

Fand die dynamisch vertikal gegliederte Handlung der Romertragödie in der starken Saulengliederung ihren entsprechenden Ausdruck, so entsprach dem Lustspielmäßigen die zierlich geschwungene Kulisse, durch welche die Gliederung in Vorder- und Hinterbühne erreicht wurde. Dem bunten Spiel entsprach die jeweils wechselnde bunte Kulisse, die in mannigfachen Variationen die verschiedenen Bühnenräume nach dem jeweiligen Spielablauf abteilte, ohne daß eine Pause technisch bedingt war. Für die Szenen des Herzogs (Vorderbühne) Schlegel-Tieck I 1, I 4, II 4, fand an Stelle der Schiebekulisse ein entsprechender Vorhang Ver-

wendung Olivias Garten, eine phantastische Säulenkolonade inmitten eines malerisch dezent angedeuteten Gartens, durch Stufen erhöht — der elisabethanischen Oberbühne entsprechend —, umrahmt die Hinterbühne, den lustigen Lauschern Deckung bietend, gliederte Auf- und Abgänge durch die Wahrung des Koordinatennetzes und gewährleistete den reibungslosen Ablauf des Spieles. Gewisse Zugeständnisse an das Barocktheater sind bei diesen Inszenierungen unumgänglich, wie z. B. die verschiedenartigen Bildverwandlungen. Diese stellen gleichzeitig eine Konzession an das Publikum unserer Tage dar. Solange der Spielablauf nicht gestört, das Koordinatensystem gewahrt wird, können diese bildhaften Konzessionen vertreten werden, denn es handelt sich ja nicht um den Versuch einer historischen Rekonstruktion, sondern um die Nutzenanwendung theatralischen Gutes auf unser Theater. Den Inszenierungen ist, so verschieden sie im formal bildhaften Ausdruck zunächst erscheinen mögen, außer dem Grundriß, der sich den bereits erwähnten Stilprinzipien anpaßt, das eine gemeinsam, daß sie das Prinzip des Raumtheaters anstreben, im Gegensatz zur Tiefenbühne des Barocktheaters. Sprachen dabei glückliche Umstände für den Guckkastenrahmen, so wäre dieser dennoch an und für sich nicht erforderlich gewesen. Der im Schema angedeutete Proszeniumsrahmen konnte dem bildhaften Ausdruck weder schaden noch nutzen, so daß ich die Behauptung aufzustellen wage, daß in diesen beiden Karlsruher Inszenierungen ein Stein zu dem



Bad Staatstheater 1933 Bühnendiagramm «Was Ihr wollt»

Werk herbeigeführt wurde, der es ermöglicht, den Übergang von der barocken Tiefenbühne zu der Raumbühne unserer Zeit vorzubereiten. Damit beeinflusst die Shakespeare-Bühne zum wiederholten Male das kontinentale Theater in seiner formalen Gestaltung. Sind die Einflüsse des doppelten Koordinatensystems auf die Gestaltung der Bühnenmalerei im 17 und 18 Jahrhundert unschwer nachzuweisen, so wird im gegenwärtigen Zeitpunkt des Theaters dem Bühnenproblem Shakespeares ein wesentlicher Einfluß bei der Gestaltung der Raumbühne zukommen.

Diese Raumbühne, die sich aus zahlreichen Ansätzen (Großes Schauspielhaus, Stadion, Zirkuspantomime) zu immer deutlicheren Formen entwickelt, hat als obersten Leitsatz das Gebot zu erfüllen, daß die Bühne unserer Zeit variabel sein muß, variabel im Sinne einer Anpassungsfähigkeit an die verschiedensten Koordinatensysteme theatralischer Epochen. Aus der praktischen Arbeit an Shakespeares Dramen ergibt sich in bezug auf das Raumbühnenproblem die Notwendigkeit einer weit ins Publikum vorspringenden Vorderbühne, die das Publikum allseitig umgibt. Zu betonen wird immer wieder die Einteilung in Vorder-, Hinter- und Oberbühne sein, um zusammenfassend die wichtigsten Elemente zu nennen, die bei der Planung dieses unserer Zeit gemäßen Unternehmens in bezug auf Shakespeare-Aufführungen von Wichtigkeit sind. Die Fülle der Gesichte, die unsere deutsche Schaubühne in der Entwicklung der letzten Jahrzehnte widerspiegelt, deutet in ihrer Tendenz immer klarer die Durchbrechung des Proszeniumsrahmens und damit die Durchbrechung barocker Stilprinzipien an zugunsten einer Allseitswirkung. Damit schließt sich der Kreis, der von der Antike über die Darstellung der Mythen, über die Raumwirkung des elisabethanischen Theaters zu der Problematik neuer Spielgestaltung führt.

Schon die Tatsache der vorspringenden, vom Publikum allseitig umgebenen Vorderbühne zeigt die Notwendigkeit eines neuen Zuschauerraums, der, wenn das Raumtheater der Forderung ständiger Veränderung gerecht werden soll, auch die Möglichkeit eines Arenatheaters ergeben muß. Schon dieser eine Hinweis zeitigt eine Fülle von Problemen, die in dem Augenblick losbar sind, wo die technischen Errungenschaften der Bühne auch auf den Zuschauerraum übertragen werden. Man konnte z. B. an die schachbrettartige Aufteilung des Zuschauerraumbodens in einzelne Versenkungsabschnitte denken, die angehoben, resp. versenkt werden



Entwurf Forsten Hecht

Shakespeare Julius Cäsar
Vaterhausmuseum

konnen usw Für die Hinterbühne folgt aus dieser Problemstellung einerseits die Notwendigkeit, den barocken Gesetzmäßigkeiten des Proszeniumrahmens nachzugehen, andererseits die Verschmelzung des Zuschauerraumes mit der Spielfläche der Hinterbühne anzustreben, um im Sinne antiker Kunstwirkung, oder in der Wirkung des elisabethanischen Bühnenhauses gestalten zu konnen

So entsteht ein Spielgebäude, das in seiner äußeren Begrenzung durch die Grundmauern des Spielhauses bestimmt wird, im übrigen aber unter dem Prinzip steht, möglichst kompromißlos den axialen Gegebenheiten, den dynamischen Linien jeglicher Dichtung nachgehen zu konnen, um diese schon von der formalen Seite aus zu höchstmöglicher Kunstwirkung zu fuhren

An Stelle des Zuschauerraumes tritt, um ein von Gropius gepragtes Wort zu zitieren, der «kinetische» Raum Ein Raum, der sowohl die Bühnenhandlung aufzunehmen vermag, wie auch das die dramatische Handlung begleitende Lichtgeschehen fortsetzt Die technischen Gegebenheiten der Bühne finden gleichermaßen im Bühnenraum wie im Zuschauerraum ihre Anwendung, indem Bühne und Zuschauerraum als Einheit aufgefaßt werden Dies drückt sich nicht nur in dem Ineinandergleiten von Bühne und Zuschauerraum aus, sondern findet seine Anwendung in der Deckengestaltung Diese, unter das gleiche Leuchtsystem wie die Bühne gebracht, z B unter Projektion gesetzt, vermag die Illusion des Freilichttheaters antiker Prägung mit den aus klimatischen Erwägungen heraus bestimmten Theaterformen abendländischen Gepräges zu vereinen Sie wird, in weiterem Sinne gebraucht, Ausdrucksträger kosmischen Geschehens gegenüber der eigentlichen dramatischen Handlung Hand in Hand mit der formalen Gestaltung des Theaters hat die Darstellung zu gehen Eine Allseitwirkung, etwa im Sinne der elisabethanischen Vorderbühne, bedingt ein wesentlich anderes Spiel, andere Ausdrucksmöglichkeiten und Notwendigkeiten, als das von drei Seiten abgedeckte Spiel des Barocktheaters Moge es Sprech- oder Bewegungsschor sein, moge es sich um die Wirkung des einzelnen Darstellers handeln, die Gesetzmäßigkeiten werden neu und damit die Wirkungsmöglichkeiten neu sein Wir werden dabei nicht in der Problemstellung, ob Arena oder Guckkastenbühne, stecken bleiben, sondern unter Bejahung aller theatralischen Formen, die sich aus der Entwicklung des Theaters überhaupt ergeben, das Spielgebäude unserer Zeit zu entwickeln suchen Das Theater

wird aus der zweidimensionalen Bildwirkung des Barocktheaters zur dreidimensionalen Raumwirkung übergehen, und damit auch die «Aktivierung» des Zuschauers herbeiführen

Nicht mehr durch Orchestergraben oder Proszeniumswände getrennt, sondern einbezogen in das Bühnengeschehen, wird sich die Forderung Schillers «Das Theater als moralische Anstalt» erfüllen

Gleichzeitig ordnen sich unter diesen Gesichtspunkten die kunstlerschen Bereiche des Theaters und des Films klar ein. Die Erscheinungsformen werden derart verschieden sein, daß in diesem Zusammenhang die Behauptung, daß der Film das Theater verdrängen wird, illusorisch sein wird, wohl aber der Film ein nützliches Hilfsmittel der angedeuteten Bühnenform sein kann. So können wir uns denken, daß, um auf unser Ausgangsthema zurückzugehen, der Film für die vielfachen Geistererscheinungen, die elementaren Vorgänge in Shakespeares Dramen unentbehrlich ist, wichtigstes Mittel, wenn es sich um szenische Ausdeutung oder um Sichtbarmachung der aus dem dramatischen Ablauf entstehenden metaphysischen Momente handelt. Aus dem Geschehen unserer Zeit entwickelt sich organisch eine Bühnenform, aus der soziologischen Tendenz unserer Dramatik entsteht die formale Gestaltung des Bühnenhauses, nicht aus irgendeiner künstlerischen Spekulation heraus, sondern gewachsen aus der Notwendigkeit, dem Geschehen unserer Zeit, dem künstlerischen Schaffen eine Formung entgegenzusetzen, die geeignet ist, künstlerisches Instrument zu sein. Nicht raffinierte technische Haufung, sondern ein Spielfeld soll geschaffen werden, das jedem Dichter das zu geben vermag, was er vom Theater als formale Gestaltung fordern muß. Das Neuartige dabei dürfte sein, daß wir die Dramatik irgendeiner Zeit nicht in eine artfremde architektonische Bühnenform stellen wollen, sondern aus der Dynamik der Dichtungen aller Zeiten die Form des unserer Zeit gemäßen Theaters zu bestimmen versuchen. Aus der Anschauung theatralischer Tradition entsteht so das Spielfeld des neuen Theaters. So gewinnt das Raumproblem Shakespeares erneute Bedeutung für das Raumproblem unseres Theaters. Damit wird schließlich auch das Ziel dieser Arbeit, durch klare Anschauung und Nutzbarmachung der durch die Geschichte des Theaters überlieferten Elemente die künstlerische Tatkraft unserer Zeit zur Schöpfung neuer theatralischer Formen aufzurufen, erreicht.

Zum Bühnenproblem des «Cymbelin».

Von

Gerhart Göhler

(Hierzu Tafel III und IV)

Die Bemühungen, Shakespeares «Cymbelin» für dauernd den Bühnen zu gewinnen, sind in den einhundertfünfzig Jahren, die seit der nachweislich ersten Aufführung einer Bearbeitung des Werkes (Wien, 1782) von Fr L W Meyer (vgl Genée, Geschichte der Shakespeareschen Dramen in Deutschland, S 268f) vergangen sind, niemals für längere Zeit unterbrochen worden, auch auf Veranlassung und bei Gelegenheit der Tagungen der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft ist «Cymbelin» im vorigen Jahrhundert zweimal, und zwar 1873 in der Bearbeitung von Vincke, 1899 in der Bearbeitung Oechelhausers aufgeführt worden. Keiner von diesen Versuchen, auch nicht die zahlreichen anderen, nicht aufgeführten Bearbeitungen von «Cymbelin» hat den erhofften Erfolg gehabt, sondern wir stehen noch immer, wie bei kaum einem anderen Werke Shakespeares vor einem ungelösten Problem und im Anfangsstadium von Betrachtungen, die nicht allein den Fragen der Inszenierung des Stuckes, sondern auch seiner Einordnung in das dichterische Gesamtwerk Shakespeares gelten.

Hier wird, wie die Fassung des Themas meines Aufsatzes zeigt, vorwiegend von den bühnenpraktischen Problemen des «Cymbelin» die Rede sein, die Bedeutung des Stuckes und sein Platz innerhalb einer Darstellung des «Aufbaus des Shakespeareschen Erlebnisses» soll erst in zweiter Linie skizziert und diese Skizzierung wird um so leichter vollzogen werden, wenn wir den äußeren und den inneren Aufbau des Stuckes kennen —

Über Regieprobleme zu schreiben ist eine mißliche, leicht mißzuverstehende Sache. Spielleiter, ja sogar Dramaturgen greifen zu solcher Darstellung ihrer Absichten nur in seltenen Fällen, und auch Bearbeiter, so in diesem Falle ich, teilen die Abneigung

gegen die Darstellung eines Schaffensprozesses, den zu fixieren an sich ein Unding ist. Dennoch es wäre unrichtig, etwa von einem rein dramaturgischen statt vom Regieproblem des «Cymbelin» zu sprechen, keine Bearbeitung, mag sie in szenischen und in Spielanweisungen noch so genau und peinlich sein, wird eine eindeutig klare Grundeinstellung und damit die Voraussetzung für die verschiedenen äußeren Aufführungsformen des Werkes schaffen, wenn nicht zuvor die bühnengemäße Struktur des Werkes, das, was ich hier Regieproblem gegenüber den Variationsmöglichkeiten der verschiedenen Aufführungen nennen will, eindeutig — und vorerst aus dem Werke allein — erfaßt worden ist.

Die zahlreichen Bearbeitungen von «Cymbelin» zeigen von einzelnen, eigentlich nur einer Ausnahme — der Bearbeitung Ludwig Bergers (als Buch erschienen 1919 bei Erich Reiß, Berlin) abgesehen, fast durchweg die Tendenz, durch Zusammenziehungen den äußeren Rahmen des Stuckes zu verreinlichen und den Ablauf des Geschehens zu beschleunigen — eine Tendenz, die nicht nur der Bequemlichkeit des Publikums entgegenkommen und der Gefahr des Herausgerissenwerdens durch häufigen Szenenwechsel begegnen, sondern darüber hinaus ihre Berechtigung aus der anderen Artung der heutigen Bühnenform, aus den besonderen Voraussetzungen der Shakespeare-Bühne mit ihrer Einteilung in eine Vorder- und Hinterbühne, zum Teil auch aus der Schematik der Szeneneinteilung in den Drucken der Shakespeareschen Dramen herleiten will, die eine neue Szene jeweils beim Wechsel sämtlicher handelnden Personen beginnt. In einem gewissen Maße hat diese Methode des Zusammenlegens Berechtigung: besonders bei Shakespeares ersten Lustspielen und bei den Dramen der Frühzeit beruht die Szeneneinteilung zu einem gut Teil auf äußeren Voraussetzungen und auf den Gegebenheiten des Bühnenhauses, sie ist für die innere Form des Werkes zunächst von geringem Belang, und erst mit fortschreitender Erfahrung und Reife durchdringt und beherrscht schließlich der Gehalt die Form und die Folge der Szenen. Die innere Notwendigkeit kommt der äußeren Forderung gleich und gewinnt mit der Zeit entscheidende Bedeutung, sie außer acht lassen, hieße der äußeren Glattheit und Bequemlichkeit des Theaterpublikums Konzessionen machen und eine tiefere Wirkung nicht oder nur verspatet suchen. Bei «Cymbelin» wie bei keinem anderen Stuck von Shakespeare kommt noch ein anderer sehr wesentlicher Gesichtspunkt hinzu. Von allen Stücken ist es das

stofflich reichste, in Übergängen und Motivierungen des Geschehens wie auch der Charaktere sparsamste, deshalb an uns und die Schauspieler höchste Anforderungen stellende Werk des Dichters Ihm werden Umstellungen, Zusammenziehungen und Einheitsdekorationen, sofern sie nicht sorgfältig erwogen und Eingriffe dieser Art nicht einzig nach ideellen Gesichtspunkten vorgenommen werden, nachteilig, ja geradezu zum Verhängnis werden. Denn «Cymbelin», schon an sich ein Stuck, dessen Gedrangtheit ihresgleichen sucht, erhält bei solcher gewiß in bester Absicht erfolgten, durch Striche und behutsame Einschaltungen bewerkstelligten Beschränkung auf ein-, höchstens zweimaligen Szenenwechsel in einem Akt ein entstelltes Aussehen, und Begebenheiten, die eine allmähliche Aufeinanderfolge schon an und für sich vertragen können, infolge der oben geschilderten Knappheit der psychologischen Motivierung aber geradezu finden müssen, folgen einander im Eilzugstempo, und niemand, auch nicht der Schauspieler, kommt zum Atemholen. In dieser Hinsicht war mir die Weimarer Aufführung meiner Bearbeitung des «Cymbelin» (aus Anlaß der diesjährigen Tagung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft) von großer Bedeutung. Sie ging, wohl zum Teil aus technischen Gründen, über die Anzahl der von mir vorgenommenen Zusammenziehungen weit hinaus und näherte sich, besonders im ersten und vierten Akt, dem Vorbild zahlreicher früherer Bearbeiter, welche sämtliche Szenen des ersten Aktes (mit Ausnahme von 1,5 und 1,7) — die Zahlung der Szenen und Zeilen folgt der von Furness besorgten Ausgabe des «Cymbelin» in der Variorum-Edition (Philadelphia, 1913) — zusammenziehen und von den Szenen des dritten und vierten Aktes den Abschied Pisanios von Imogen, die erste und zweite Hohlenszene, den Monolog des Cloten, die dritte Hohlenszene und Imogens Begegnung mit Lucius zu einer einzigen Szene zusammenfassen. Darunter leidet, wie ich zuvor schon annahm, wie aber nach der Weimarer Aufführung zweifelsfrei feststeht, das Werk empfindlich. Statt als bewußt mannigfache die Einführung neuer Momente jeweils vorbereitende Szenenfolge stellt sich dem Zuschauer das Geschehen als überladenes Panorama von alles anderem als künstlerischer Wirkung dar. Unter dem atemlosen Ablauf der Handlung leidet sowohl die Spannkraft wie auch die Anteilnahme des Publikums, denn der besondere Stimmungsgehalt einer kleinen Szene bedeutet oft eine Hilfe, der gegenüber der Nachteil einer kurzen, beim heutigen Stand der Bühnen-

technik kaum ins Gewicht fallenden Unterbrechung verschwindend gering ist. Um nur ein Beispiel für viele zu geben — ein Beispiel übrigens, das mich nach den Erfahrungen der Weimarer Aufführung veranlaßt hat, die ursprünglichen, vom Original abweichenden Szenenangaben des ersten Aktes meiner Bearbeitung weiterhin zu verändern — wenn an den Abschied des Posthumus sich in unmittelbarer Folge der Auftritt Clotens, danach aber noch die Erzählung Pisamos von der Abreise seines Herrn und das Gespräch der Königin mit Cornelius anschließt, so ist diese buhmentechnisch gewiß bequeme Zusammenziehung von vier — wenn wir wollen fünf — Szenen nicht so sehr wegen der dadurch erforderlichen Änderungen des Shakespeareschen Wortlautes — denn ohne Änderung des Textes diese Szenen zu einer zusammenzufassen ist nicht möglich — wohl aber wegen der absoluten Verkennung des Gehaltes der Szenen 1, 4 und 1,6 nachdrücklich abzulehnen. Im Original steht vor 1,6 — der Szene, in welcher die Königin dem Pisanio das Flaschchen mit Gift zuspielt — noch 1,5 die erste Szene in Rom, wenn keine Überzeugung von der inneren Notwendigkeit, so sollte zumindest die äußere Form zur Genüge dartun, daß erst nach einem längeren Zeitraum des Wartens der immer größere, trotz der Verbannung des Posthumus nicht gebrochene Widerstand Imogens gegen Cloten die Königin zum Gewaltmittel der geplanten Vergiftung der Prinzessin treibt, um Cloten den Thron zu gewinnen — ganz davon abgesehen, daß schon die Eingangsworte der Königin

Weeps she still, say'st thou? Dost thou think in time
 She will not quench and let instructions enter
 Where folly now possesses?

Sie weint noch immer, sagst du? Glaubst du nicht,
 Daß mit der Zeit sie ruh'ger wird und Zuspruch
 Einlaßt, wo Torheit herrscht?

den längeren Zwischenraum zwischen 1,4 und 1,6 kennzeichnen, und also zumindest einen Szenenwechsel, wenn auch nicht unbedingt die Unterbrechung der Szenenfolge durch die Dazwischenschaltung der Szene bei Philario erfordern, die ich in meiner Bearbeitung an den Anfang des zweiten Aktes gestellt habe. Shakespeare hat überdies instinktiv diese Szene als eine neue Szene gekennzeichnet, denn er beginnt sie mit dem besonderen Auftrag der Königin «Krauter zu pflücken, solange der Tau am Boden» (*whiles yet the dew 's on ground*) — das aber geschah am

frühen Morgen, nach dem der Nachttau heilsamen Einfluß auf die Pflanzen gehabt hatte, hier eine Kurzung vornehmen und die Eingangsworte der Königin streichen, ist freilich kein «Verbrechen», doch ändert der neue, gekurzte Wortlaut nichts an der inneren Notwendigkeit, 1,6 zu einem späteren Zeitpunkt als 1,4 zu spielen. Ob Imogen in ihrem Gespräch mit Pisano (1,4) in innerer Drangsal nach Briefen von Posthumus bereits fragt, als dieser gerade an Bord gegangen ist, oder ob sie Pisano zu einem späteren, ihre Erwartung der Briefe rechtfertigenden Zeitpunkt zum tausendsten Mal die letzten Worte des Gatten wiederholen läßt, ist Auffassungssache, sicher ist aber, daß — so oder so — 1,4 nicht in unmittelbarem Anschluß an die Szene des Cloten gespielt werden darf. Ich schreibe für das Gespräch Imogens eine eigene Szene vor, tunlichst einen kleinen intimen Raum etwa ein Vorzimmer vor dem Schlafgemach Imogens, und damit ist unauffällig betont, wie Imogen aus der ihr verhaßten Umwelt und aus dem Umkreis der königlichen Familie sich entfernt in der Zurückgezogenheit dieser Räume sucht. Jachimo und später auch Cloten die Prinzessin auf, dort spielt auch ihre Szene mit Pisano, in welcher sie den Entschluß faßt, nach Milford zu reisen. Es haben also 1,4, 1,7, 2,3 und 3,2 denselben Schauplatz.

Hier ist, bevor ich an einem weiteren Beispiel den Nachteil der allzu vielen Zusammenziehungen kleiner Szenen darlegen werde, der Aufbau des «Cymbelin» nach anderen als den nur äußeren, gewissermaßen nach seinen tieferen Zusammenhängen darzustellen, das heißt also, die Bedeutung der Haupt- und der Nebenhandlungen und ihr Entwicklungsgang, zugleich aber die besondere Artung der tragenden Rollen und ihre Beziehung zum Aufbau des Stücker darzustellen.

Die Hauptgestalt des Stücker ist Imogen. Die Lebensfülle dieser Gestalt geht über die Mädchengestalten aller Tragodien Shakespeares (über Ophelia, Desdemona, Isabella, Cordelia) weit hinaus, und jene Totalität der Frauengestalten der früheren Stücker Shakespeares der Julia, Viola, Rosalinde ist hier nicht nur erneut erreicht, sondern überboten. Wenn aber eine Anzahl Bearbeiter unseres Stücker aus dieser Totalität die Berechtigung herleiteten, die besondere Stellung dieser Gestalt noch herauszuarbeiten, Imogen also in noch helleres als das strahlende Eigenlicht zu setzen, statt den beglückenden Reichtum dieser Gestalt auch im Widerschein bei den anderen Gestalten des Stücker aufzu-

zeigen, so entsteht eine Verschiebung des künstlerischen Gleichgewichtes, die nachteilig für die Wirkung des Stücker ist. Denn niemals, bei aller Lebensfülle, bei allem Reichtum der Spiegelungen und Wechselwirkungen, welche in Imogen und durch Imogen sich begeben, dürfen wir außer acht lassen, daß Imogen im Grunde eine epische, keine dramatische Figur ist. Die entscheidende, ja wir können sagen, die einzige selbständig durch Imogen vollzogene Handlung ihre Vermählung mit Posthumus liegt vor dem Beginn des Stücker, und alles folgende ist nur Reaktion auf die Handlungen anderer. Imogen trägt zwar das Stück, aber sie treibt es nicht vorwärts, und diese vollkommene Beschlossenheit und Bestimmtheit ihres Charakters und ihres Weges, das Fehlen jeder Charakterentwicklung oder Charakterwandlung kennzeichnet das besondere Kräfteverhältnis des «Cymbelin», dessen dramatische Entwicklung durch andere, zwar auf Imogen sehr bezugliche, nicht aber in Imogen, der Hauptgestalt, tätige Kräfte und Ereignisse bestimmt wird. Die Handlung des «Cymbelin» hat andere, eigene Triebkräfte, die in ihrer Auswirkung Imogen zwar erfassen, aber von ihr nicht genährt werden. Imogen — unter Verkenennung des wahren Wesens dieser Gestalt — zur selbstbestimmenden Triebkraft des Stücker machen, hieße den Gang der Handlung durch eine Gestalt ohne eigene Spannungen lenken und zwangsläufig in die episch reizvollen, dramatisch unfruchtbaren Gefilde des Nur-Romanschen leiten, die, wie ich darstellen werde, im Mißverhältnis zu der lebendigen Fülle realer Charakterzeichnung, zum Übermaß der Konflikte des Stücker und seiner Gestalten stehen, sobald sie ein Übergewicht gewinnen. Die Auffassung «Cymbelins» als Märchen ist herkömmlich, aber sie ist oberflächlich. Gemeinhin führt man als Argumente für sie die «unwahrscheinliche» nicht mit Zielbewußtsein und Folgerichtigkeit durchgeführte Verquickung von vier verschiedenen Handlungen und weiterhin die Gestalten der Königin, des Belarius und der beiden Prinzen, an Handlungsmomenten den Prinzenraub und den Scheintod Imogens an. Man läßt dabei außer acht, daß die Verquickung von zwei oder mehreren Handlungen eine Eigentümlichkeit vieler Shakespearescher Stücker — und zwar nicht nur des «Merchant of Venice» und des «Midsummernights' Dream» — sondern auch, um ein Beispiel aus dem Kreis der Tragödien zu nennen, des «Lear» ist, niemand wird aber den «Lear» ein Märchen nennen (so wenig wie «Cymbelin» zu den Tragödien zu zählen wäre), und auch die schicksalbestimmende

Wichtigkeit des Betaubungstrankes und der giftmörderische Anschlag der Königin bestimmen nicht — wie Vergleiche mit «Hamlet» und «Romeo» zeigen — den Marchencharakter eines Stuckes. Man wird auf den glücklichen Ausgang des «Cymbelin», man wird auf das größere Format der Gestalten der anderen Stucke verweisen und deren andere Atmosphäre betonen, demgegenüber muß ich mit Nachdruck darauf hinweisen, daß mit der skizzenhaften Anlage einzelner Charaktere kein stichhaltiger Grund gegeben ist, ein Stuck wie «Cymbelin» in den Bereich des Marchens und der Idylle zu verweisen an der Größe des Konfliktes, an der Tiefe der Problematik des Stuckes und an der Realität von Gestalten wie Imogen, Posthumus, Jachimo zweifeln und diese Gestalten marchen-, nicht lebenshaft nennen, zeigt nur, wie äußerlich man bisher mit der Einschätzung dieser Gestalten verfahren ist, denn sie erleben eine wahrhaftig nicht marchenleichte, sondern tieftragische Entwicklung, und sind gerade deshalb dem Schauspieler Material von besonderer Eignung, weil diese Entwicklung oft nur in Andeutungen, Beziehungen und Zwischenstufen erkenntlich wird und so der Intensität der Darstellung größere Möglichkeiten gegeben sind, als eine vollkommene textliche Vorlage sie zu geben vermag.

Die Haupthandlung unseres Stuckes, die Wette um Imogens Tugend, und ihre fernere Auswirkung vollzieht sich in besonderen, nicht gewöhnlichen Formen in ihrer Durchführung proportioniert und zu vier Szenen von starker dramatischer Kraft gefügt, tritt nach der Rückkehr Jachimos, d. h. also, wenn die Auswirkung seiner Handlung beginnt, eine Unterbrechung ein, welche oft als Mangel gerügt worden, tatsächlich aber im dramatischen Aufbau des Stuckes zwangsläufig notwendig ist: die eigentlichen Träger der Handlung Posthumus und Jachimo, verschwinden zwei Akte lang von der Bühne, und im Vollzug der Befehle des Posthumus bestimmen andere, neue Handlungsmomente den weiteren Verlauf des Stuckes.

Vorerst ist hier, bei der Darstellung dieser bühnenpraktischen, für den Regieplan des Stuckes entscheidenden Dinge zu verweilen, zu den sehr häufig vom ethischen Standpunkt gegen die Wette an sich und damit gegen das Wesentliche des Stuckes erhobenen Vorwürfe und zu der Einordnung dieser Dinge in die Gesamtheit des Shakespeareschen Schaffens komme ich später. Herkömmlich unterscheidet man zwischen zwei Haupt- und zwei Nebenhandlungen des «Cymbelin», aber die nähere Betrachtung des Stuckes lehrt,

daß wir es recht eigentlich mit zwei Haupt- oder Ausgangshandlungen und mit zwei Gegen- oder Zielhandlungen zu tun haben Handlung im Sinne von dramatischer Aktion, nicht im Sinne von Schicksalsverlauf zu verstehen Als Schicksal läuft selbstverständlich die Handlung Posthumus-Jachimo durchs ganze Stuck, als Triebkraft aber, als Aktion, wird sie mit dem Abschluß der Wette unterbrochen, und Imogens und Posthumus' Schicksal gestalten sich in der zweiten Hälfte des Stuckes unter ganz anderen Umständen der Brief des Posthumus an Pisanio gibt zwar den Anstoß, gestaltet jedoch nicht den weiteren Verlauf der Handlung, und mit den Angriffen Clotens und der Königin geht es ebenso wie das Geschick Imogens und des Posthumus durch die Aktion der Römer gegen Britannien, das heißt also, durch ein neues Handlungsmoment entschieden und zum glücklichen Ende geführt wird, so wird auf der anderen Seite Clotens Tod und damit zugleich das Ende der Königin durch Umstände und Personen herbeigeführt, welche zuvor nicht in Erscheinung getreten sind In diesem Falle von «Überraschungen» sprechen und so auch hier wieder eine Beziehung zum Märchenhaften schaffen, erscheint mir so seltsam wie jene in vollem Mißverständnis der Situation geübte Bühnenpraxis, den Monolog Imogens zu Beginn von 3,6 zu streichen, weil so die Überraschung des Publikums größer wäre, als wenn man Imogen zuvor in die Höhle treten sieht Hier ist Veranlassung, darauf hinzuweisen, daß die Zusammenlegung der zahlreichen Höhlenszenen im gleichen Maße ein Unding ist, wie es die eingangs bemängelten Zusammenziehungen zu Beginn des Stuckes sind Wenn Imogen in die Höhle tritt, wenn danach Belarius und die Königssohne ermüdet und nach der Mahlzeit begierig von der Jagd zurückkehren, und wenn dann unmittelbar Clotens kurzer Auftritt und der erneute Aufbruch zur Jagd folgt, so ist dieses Eilzugstempo nicht angetan, jene Stimmung und nachhaltige Wirkung aufkommen zu lassen, die für das Stuck und seinen formalen Aufbau von größter Wichtigkeit sind Denn keine der beiden Gegenhandlungen, nicht die Aktion zwischen Rom und Britannien, nicht das Idyll um Belarius und die Königssohne sind willkürlich oder gar aus Verlegenheit eingefügt, weil die Handlung in der begonnenen Weise nicht oder nur mit Schwierigkeiten fortzusetzen war Wenn Imogen gegen Ende des Stuckes die Worte des Cymbelin widerlegt, der vermeint, «sie habe ein Königreich verloren», und ihrem Vater entgegnet.

No, my Lord I have got two worlds by't
Mein Vater, nein, zwei Welten so gewonnen!

so ist diese kleine, ihr vorwiegend aus persönlichen, den Motiven ihrer Geschwisterliebe zugewiesene Sentenz kennzeichnend für die neue, dem Weltbild Shakespeares nach 1600 durchaus entsprechenden Auffassung vom Gehalt eines Werkes, das nach der Negation des bisherigen Weltbildes Shakespeares und seiner Helden erstmals zu einer Synthese von In- und Umwelt führt keine der Hauptgestalten des «Cymbelin» scheitert, wie die Gestalten der großen Tragodien an der Erkenntnis des neuen veränderten Weltbildes und an den neuen Situationen, vielmehr tritt da, wo das bisherige Weltbild zerstört oder die Aussichtslosigkeit des bisherigen Kampfes, die Fruchtlosigkeit von Themenstellung und Auseinandersetzung dem Helden oder dem Dichter erkenntlich wird, eine neue Idee oder neue Lebensform in Erscheinung, die zu bejahen einzig nützt, um das in individuellen Konflikten befangene, an ihnen beinahe gescheiterte Einzel-Ich nicht nur zu neuen Aufgaben, sondern auch zur Aussöhnung mit sich selbst und mit dem Geschehenen zu bringen. Einzig die wirklich bösen, nur bösen Charaktere des Stückes die Königin und Cloten gehen zugrunde, Jachimo aber (von dem noch ausführlich die Rede sein wird) lebt weiter, ohne daß wir in seiner Begnadigung eine Schwäche sehen und lieber wünschten, auch er möchte gerichtet werden.

Um dieses Doppelspiel zweier neuer gegen zwei alte Welten in seiner dramatischen wie auch entwicklungsgeschichtlichen Bedeutung zu würdigen (ein Kräftespiel übrigens, das am Ende zu einer Synthese nicht nur der jeweils alten und neuen, sondern der beiden neuen Welten führt), müssen wir von den ursprünglichen Voraussetzungen des Stückes, das heißt von der zwischen Posthumus und Jachimo beschlossenen Wette einerseits, von dem Intriguenpiel der Königin andererseits ausgehen und ganz besonders die lange verkannten Motive der Haupthandlung unter neuen Gesichtspunkten darstellen. Bisher hat eine enge, am bloßen Stofflichen und der stofflichen Herkunft haftende Auffassung von der Wette des Posthumus den Blick auf das Stück als solches getrübt und, neben anderem, die Gestalt des Posthumus verfälscht. Wenn nicht bereits die ganze Entwicklung des Geschehens, so sollte zumindest die Betrachtung der Schlußworte des Posthumus nach abgeschlossener Wette die Handlung ins rechte Licht setzen und die Zweifel beheben, die «gegen die sittlich bedenkliche Wette» erhoben wor-

den sind Posthumus kennzeichnet ihren Charakter und seine eigene Gesinnung eindeutig mit den Worten

Only, thus far you shall answer if you make your voyage upon her, and give me directly to understand you have prevailed, I am no further your enemy, she is not worth our debate if she remain unseduced, you not making it appear otherwise, for your ill opinion and the assault you have made to her chastity, you shall answer me with your sword

und nur insofern sollt ihr verantwortlich sein wenn ihr Eure Unternehmung gegen sie richtet und mir deutlich zu erkennen gebt, daß ihr gesiegt habt, so bin ich nicht ferner euer Feind sie war unseres Streites nicht wert, wenn sie aber unverführt bleibt und ihr das Gegenteil nicht beweisen konnt, so sollt ihr mir wegen eurer schlechten Gesinnung und wegen des Angriffs auf ihre Keuschheit mit dem Schwert Rede stehen

Wenn irgend etwas, so bestätigen diese Worte, daß die bisherige Auffassung von der Gestalt des Posthumus — und damit auch von der Wette — oberflächlich und irrtümlich ist Posthumus, das ist nicht der «Glücksritter der barocken Rittersromane», der sich der Tugend seiner Gemahlin verwegen brüstet — vielmehr verteidigt er ruhig und mit dem ritterlich schonen Anstand eines in Wirklichkeit adeligen Menschen ihren Wert gegen die Herausforderungen des Jachimo Posthumus, das ist auch nicht «der willkürlich in ein Labyrinth von äußeren Ranken, Irrtümern, großen Verbrechen, kleinen Kniffen, Vertauschungen und Vergiftungen verstrickte Liebhaber», als welchen ihn Gundolf irrtümlich hinstellt (Shakespeare, Sein Wesen und Werk, Bd II, 385) Posthumus das ist vielmehr eines der Glücks- und Sonnenkinder nicht eines Marchens, sondern des Lebens, dem um die Wiederkehr seines menschlichen Glückes auch dann nicht bangt, als ihn Verbannung aus den Umarmungen seiner Gemahlin trifft, der aber doch durch solche Selbstverständlichkeit seines Glücksgefühls dem Neide der Gotter verfallt und in eine Kette von Prüfungen, in Verzweiflung, ja beinahe ins Verbrechen gerät und so dem Glück seine Schuld zahlt, bis ihn die Standhaftigkeit der «ebenso tugendsamen wie leidenschaftlichen Imogen» aus den Verwirrungen lost, nach denen allein die Gotter den Fortbestand seines Glückes gewahren dürfen (Vgl dazu Gohler, Grundzüge der Regie und Dramaturgie einer neuen Bühnenbearbeitung von Shakespeares «Cymbelin» Mit einer Reihe von Beiträgen zu der Textkritik des Stückes und einem Anhang Zur Bühnengeschichte

des «Cymbelin» in Deutschland, England und Amerika Dresden 1932 S 9) Wer, wie dies nahezu alle Kritiker unseres Stuckes tun, die Wette zwischen Jachimo und Posthumus als Geschehen an sich betrachtet und nicht in Beziehung zu Absicht und Ausgang des Ganzen stellt, muß nahelegend darin vor allem die leichte Frivolität solcher Handlungsweise empfinden, wer aber den besonderen Absichten Shakespeares nachspürt und in der Gegenüberstellung der Auffassung der Germanen und der Romanen von der Frau den Kernpunkt des Stuckes und das besondere Beispiel sieht, an welchem Shakespeare die greifbarste Auseinandersetzung mit den Problemen — geistiger wie auch sittlicher Art — der Renaissance vollzieht, für den entbehrt die Handlungsweise des Posthumus und des Jachimo jeder Peinlichkeit, und er empfindet als vollkommen zu Recht bestehend die Auffassung Ohles (Shakespeares Cymbeline und seine romanischen Vorläufer, Berlin 1890, S 91f), welcher zuerst — und soviel ich sehe, bisher als einziger — festgestellt hat, daß «gerade durch jene Verquickung mit Boccaccios Novelle der nationale Gegensatz zutage tritt, welcher vielleicht von jeher die romanische und germanische Auffassung von der Ehe beherrscht hat», er sieht auf diese Weise die «sittlich bedenkliche Wette zwar nicht entschuldigt, wohl aber für das germanische Publikum verständlich gemacht» Ohle zitiert die Herkunft des Stoffes von Boccaccio, und ich kann diese quellen-geschichtliche Tatsache hier erwähnen, ohne daß daraus jene Nachteile in der Beurteilung unseres Stuckes entstehen, die diese stoffliche Herkunft im allgemeinen für die Bewertung des Stuckes mit sich gebracht hat Viele der Kritiker des «Cymbelin» verwechseln nämlich die Herkunft der Posthumus-Jachimo-Handlung mit deren Wesen, sie sehen in dieser Geschichte aus der Renaissance ein so typisches Renaissancegeschehen, daß immer erneut der Zwiespalt zwischen der Renaissance-Handlung auf der einen, der Handlung aus der englischen Vorgeschichte auf der anderen Seite als schwacher Punkt des Werkes dargestellt und die Unertraglichkeit solcher Verquickung behauptet wird Darüber, daß in «Cymbelin» eine Auseinandersetzung mit der Renaissance stattfindet, ist kein Zweifel, da es sich aber um Auseinandersetzungen weniger zeitgeschichtlicher als allgemeiner Art handelt, kann die Verquickung zweier Epochen als Mangel vor allem dann um so weniger gerügt werden, wenn, wie es hier der Fall ist, Beziehungen zwischen den beiden Epochen, zwischen der Renaissance also und dem Altertum

bestehen, ganz davon abgesehen, daß eine Problemstellung oder Problemdarstellung nicht zwangsläufig an die Epoche dieses Problems gebunden ist wir haben Beispiele über Beispiele für die Behandlung von Problemen unter bewußter Loslösung von ihrer Zeit- und Herkunftsgebundenheit Bei «Cymbelin» kommt hinzu, daß ein Charakter wie Jachimo und seine Handlungen im Rom des Kaisers Augustus ohne weiteres denkbar sind und also einer Vereinheitlichung der Handlung vom praktischen Inszenierungsstandpunkt aus nichts entgegensteht, auch wenn dabei eine strenge Festlegung, etwa auf Jahrzehnte genau, nicht notwendig ist, festzuhalten ist nur der Charakter der englischen Frühzeit, in welcher ein gewisser Spielraum durchaus erlaubt ist, weil niemand die kriegerischen Handlungen zwischen Rom und Britannien als strenge Historie kennt und empfindet Wie aber beispielsweise im «Hamlet» altnordische Sagenwelt mit der spätmittelalterlichen Bildungswelt Hamlets verknüpft und in diesem Falle ganz selbstverständlich die spätere Epoche maßgebend für die Inszenierung des Stücker geworden ist, so kann andererseits nichts uns hindern, den «Cymbelin», von der teilweisen Herkunft des Stoffes unabhängig, in eine Zeit zu verlegen, in der die Problemstellung und die Charaktere des Stücker ebenso glaubhaft, der große heroische Hintergrund und die nationalen Belange jedoch weit eindringlicher, so eindringlich wirken, wie es der Aufbau des Stücker verlangt

Was den Charakter des Jachimo und seine Darstellung betrifft, so teile ich, wie ich oben schon angedeutet habe, nicht die Auffassung dieser Gestalt als «bloßer Boscawick», wie sie bisher fast durchweg, zum Teil unter Herleitung seines Namens von Jago, üblich gewesen ist Jachimo ist kein kleiner Jago dagegen spricht schon die Tatsache, daß ihn Shakespeare begnadigen läßt, dagegen spricht aber ganz besonders die Anlage seines Charakters und dessen Wandlung, kein Jago — auch nicht ein kleiner Jago kennt ein Schuldbewußtsein, und der Empfindungen gar, die wir in seinem Monolog (5, 2) kennen lernen, wäre ein Mensch wie Jago nicht fähig Jachimo ist der Typ des jungen, eleganten, leichtfertigen Südländers, sinnlich, erregt und von starkem Bewußtsein des eigenen Geschlechtes, dabei begierig nach Handeln, Disputen, Streiten und stets so beredt wie fähig, die Dinge auf die Spitze zu treiben Er kann das Lob anderer über andere, er kann Vollkommenheit jeder Art nicht ertragen, und überlegene, stoisch ruhige Charaktere wie Posthumus, geschlossene, ganzlich har-

monische Naturen wie Imogen bringen ihn, den «Geist, der stets verneint», zu Raserei und zu Wut. Die große Szene (1,7), in welcher er Imogen kennen lernt, ist dafür bezeichnend, und sie zeigt eindeutig, wie die Rolle verstanden werden muß. Gerade dieses Gespräch, der Angriff Jachimos auf Imogen, ist am meisten mißverstanden und von verschiedenen Kritikern des Werkes sowohl «abstoßend peinlich» wie auch «durchaus unverständlich» genannt worden, die Szene ist keins von beiden, sondern sie ist eine meisterliche, eine der besten, bisher nur immer infolge der durchaus verfehlten Auffassung von der Gestalt des Jachimo in ihrer Bedeutung verkannten Szenen des Stuckes. Jachimo nämlich ist alles andere als der bewußte, planmäßig kalt und berechnend vorgehende, die Leidenschaft nur spielende Bosewicht, er ist im Gegenteil seiner selbst nicht Herr, ist sinnlos vor Wut, weil er im ersten Moment die Aussichtslosigkeit seiner Sache begreift, und damit die prinzipielle aus eigener Unvollkommenheit und Unbeherrschtheit resultierende Empörung gegen die vollkommene Schönheit und Überlegenheit Imogens bis zur Besessenheit sich steigert. Jachimo sieht im ersten Moment der Begegnung mit Imogen ein, daß sein Spiel so gut wie verloren ist: er appelliert an die eigene «Kühnheit», verbessert sich aber sofort und spricht von «Frechheit», er vermeint, «wie der Parther fliehend zu fechten» und sieht sich im nächsten Moment «geradezu entfliehen». So spricht, so handelt kein Mann, der zu siegen gewohnt ist, so handelt niemand, der in der Kunst der Verführung Erfolge gehabt hat, so ohnmächtig blind, so plump wie im folgenden Jachimo agiert nur Empörung und Wut, agiert das beleidigte, das verdrängte, des Herrscherwahnes beraubte Geschlecht. Bei Charakteren wie diesem ist von der Empfindung der eigenen Niederlage, von der Erkenntnis der eigenen Schwäche bis zum offenen Ausbruch der Raserei, der Verleumdung, der Teufelei nur ein Sprung. Die Rolle ähnelt hier einer anderen, lange verkannten, einer der problematischsten Rollen in Shakespeares Stücken, sie ähnelt dem Angelo in «Measure for Measure». Jachimo ist, als Rolle, verglichen mit Angelo, eine Skizze geblieben: wir wissen nicht, ob die Prahlerei, Üppigkeit, Frechheit, mit der er in Rom und Britannien «marktet», nicht ein Behelf, nicht Phantasie, der Ausweg eines Verschmahten, ob sie nicht unbefriedigte, pochende, fiebernde Gier ist — ergänzt durch die späteren kleinen Szenen Jachimos gibt aber 1,7 entscheidende Aufschlüsse über sein wahres Wesen und so, nur so, wird die Szene wie auch

der Charakter verständlich Von Jachimo gilt, was Landauer einmal von Angelo und den beiden Szenen mit Isabella («Measure» 2, 2 und 2, 4) gesagt hat (Shakespeare dargestellt in Vortragen Bd II, S 24) «Es ist nur möglich bei Gewaltmännern gleich ihm daß sich in ihnen die wunderzarte Erotik, die bei jeder Seelenfreude, Seelenbewegtheit auch das Geschlecht leise rege macht, in tobende Sucht verwandelt Er wehrt sich, wehrt sich mit gewaltiger Anstrengung, halt sich ihre Reinheit, ihre Tugend, ihre Himmelsart vor, aber gerade damit, daß er ihre Seelenschönheit und den Ausdruck, den sie im bewegten Leib findet, vor seine verwahrloste und verderbte Phantasie stellt, wird sein schmerzlich-begehrender Überwältigungstrieb zu diesem Weib hin immer arger »

Hier ist der Ort nicht, eine Analyse der Szene für den Darsteller des Jachimo zu geben, nur soviel sei gesagt, daß in ihr nur einige kurze, belanglose Striche (so beispielsweise der Fortfall von Pisanios Entlassung durch Jachimo und — eventuell — gegen Ende Vereinfachungen in der Vereinbarung Imogens mit Jachimo, die Truhe betreffend) möglich sind, der sonstige Wortlaut mit seinen Unterbrechungen, langen Perioden, Aufzählungen und Vergleichen muß strichlos und in unbedingter Erhaltung der sprachlichen Formung gebracht werden Jachimos Selbstgespräche, die detaillierte und nuancierte Schilderung von Posthumus, dann wieder die knappen, beinah erpreßten und seine Verwirrung trefflich bezeichnenden Antworten auf die Fragen Imogens sind für den Aufbau der Szene und das Verständnis der Charakterzüge Jachimos so wichtig, daß jeder Eingriff in die Struktur der Szene von großem Nachteil für ihre Wirkung werden kann, wie überhaupt Untersuchungen über die Textgebung Shakespeares noch viel zu oft lediglich literarisch vorgehen und die Fülle versteckter Spielbemerkungen, welche in Einschaltungen, besonderen Betonungen und Pausen verborgen liegen, außer acht lassen

Jachimo und die Szenen, in welcher die Vorbereitung, Ausführung und Berichterstattung seines Vorhabens sich vollziehen, ist die Triebkraft der Handlung bis zum Ende des zweiten Aktes Dann tritt die oben schon angedeutete Unterbrechung im Gang der Handlung ein, späterhin, parallel zu ihr auch die Unterbrechung der Cloten-Handlung, oder genauer gesagt die Einwirkung beider Gegenhandlungen Diese sind darzustellen in ihrer Entstehung, ihrer Begründung und ihrem Aufbau Hier eine äußere Unbeholfenheit oder Schwache sehen, dergestalt etwa, daß wir die Handlung

an dieser Stelle auf einem toten Punkt angekommen und Shakespeare zum Hilfsmittel neuer Begebenheiten greifen sehen, wird niemand im Ernste einfallen, wenn irgend etwas, so kann allein eine innere Motivierung die vollkommene Berechtigung dieses doppelten Einschnitts dartun. Wir haben gesehen, wie Shakespeare im ersten und zweiten Akt Imogen und Posthumus, zwei Menschen von typisch individualistischer Prägung in einen Konflikt stellt mit sich selbst, wie die Entfernung der beiden Ehegatten sich zuspitzt zu einem Geschehen, welches als typisch gewertet den Gegensatz von der romanischen und germanischen Auffassung von der Frau zeigen soll. Für beide Teile führt die persönliche wie die Haltung des anderen zur Isolierung und zur Entfremdung nicht nur von ihrer Umwelt, sondern auch vom Personlichsten, zu einer Minderung der gegenseitigen Achtung und des gegenseitigen Vertrauens, und wenn auch Imogen in solchem Falle sich selbst getreu bleibt und zu sterben verlangt, so ist doch bei ihr, zumindest im Innern, derselbe Bruch mit bisher Gekanntem, Geliebtem, Verehrtem vollzogen oder wenigstens spürbar, der sich bei Posthumus in äußerem Widerstand, in Entschlüssen und Handlungen kundtut. Die Übereinstimmung mit dem Entwicklungsgang der Shakespeareschen Produktion wird klar nach 1600, das heißt in den großen Tragodien, ist der Kernpunkt der Problematik Shakespeares die Auseinandersetzung des Ichs mit dem Verfall des bisherigen Weltbildes. schon Hans Hecht (in seinem Festvortrag 1927 zur Tagung der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft, veröffentlicht im Jahrbuch 1927) und Linden (in einem Vortrag, gehalten auf der 56. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner zu Göttingen, veröffentlicht im Jahrbuch 1928) haben auf diese Erscheinung hingewiesen, die sich seitdem die Wissenschaft in besonderem Maße zu eigen gemacht hat. Es wird gezeigt, wie das bisherige Weltbild Shakespeares und seiner Helden nicht nur von Zweifeln durchsetzt, sondern ganzlich erschuttert wird. ein neuer, der germanische Heldentypus, der sich erst im Tode vollendet und vollenden kann, prägt sich aus, andere als die Innenmächte beeindrucken und bestimmen den Weg des Menschen, es kommt zu tragischen Auseinandersetzungen mit der Umwelt, in denen das Selbst des Helden sich nicht mehr als eigene Welt behauptet. Vor den drei letzten Werken des Dichters, dem «Wintermärchen», «Cymbelin» und dem «Sturm» macht diese Betrachtungsweise zu Unrecht halt. Zumal «Cymbelin», aber auch die beiden

anderen Stucke sind für den Fortgang und Abschluß der in den Tragödien ausgeprägten Entwicklung von mehr als nur mild verklärter, aussonnender Bedeutung es geht nicht an, dieses Stuck allein wegen der in ihm vorhandenen romantischen Elemente außerhalb des Entwicklungsganges der großen Werke Shakespeares als «Traum und Ahnung», als altersweise Entfernung aus großen Siegen und Niederlagen zu betrachten dazu sind die entscheidenden Gestalten des Stuckes zu lebenswahr, dazu ist Aufbau und Ausgang der Handlung — von der Idee ganz abgesehen — zu unmittelbar und großartig Die Handlung des «Cymbelin» in der begonnenen Weise fortführen mußte im Falle Posthumus-Jachimo zu einer Gewalttat, zur Eifersuchtstragödie, damit jedoch ins Nur-Außerliche und von der Tiefe der Problematik fort, im Falle Cloten ins bloße Intriguenspiel und in Schauerromantik führen — ein Ausgang, der weder der Reife Shakespeares, noch auch der Anlage der Charaktere und dem Entwicklungsgang des Stuckes entsprochen hatte, denn nicht um eine bewegte äußere Handlung und deren spannende Durchführung, sondern um das Erfassen des Wesentlichen — sowohl in den Problemen wie in den Charakteren — geht es in diesem Stuck, und dafür hatte die Fortführung des Geschehens in seiner anfanglichen individualistischen Enge nur zum Leerlauf, bar jeder Größe geführt Deshalb, und nicht vor allem aus äußeren Gründen, etwa um Posthumus wieder nach Britannien, Imogen ihm entgegen zu führen, erfolgt die Einschaltung neuer bewegender Kräfte, erfolgt der Einsatz der heroischen auf der einen, der Einsatz idyllischer Kräfte auf der anderen Seite Diese Entwicklung prägt sich aus nicht allein in den großen rhetorischen Momenten wie beispielsweise der großen Erzählung der Königin von Britannien oder dem großen Gespräch des Posthumus mit Philario (2, 4), sondern sie spiegelt sich auch in Einzelzügen, wie beispielsweise der Vorstellung Posthumus' von Imogen, der im Monologe des fünften Aktes (5, I, 22) von ihr als der «Fürstin des Landes» spricht — 'tis enough | That, Britain, I have kill'd thy mistress — ein Gedanke, den gleich darauf in betonter Parallele mit Jachimo aufnimmt, wenn er von Imogen sagt (5, 2, 9)

I have beheld a lady,
The princess of this country, and the air on't
Revengingly enfeeble me
eine Frau betrog ich,
Die Fürstin dieses Lands, und seine Luft
Entkrafte mich zur Strafe

Berger (a a O S 119) nennt diesen Gedanken fremd, hofisch-modisch und kunstlich-sentenzios, ich kann seine Ansicht nicht teilen, denn diese Stelle bezeugt erneut, wie stark die Einwirkung Imogens auch auf Jachimo ist und sie hat überdies ihr Gegenstück in einer Stelle aus Heinrich V (3, 6, 161)

forgive me, God,
That I do brag thus! this your air of France
Hath blown that vice in me, I must repent

verzeih mir Gott,
daß ich so prahle Eure franksche Luft
Weht mir dies Laster an, das ich bereue

Die Parallelität von Gedanken, welche der Parallelität der Handlungen entspricht, läßt sich an vielen Stellen des Stückes als charakteristisch verfolgen, ich führe als weiteres Beispiel den gemeinsamen Gedanken des Belarius (4, 2, 148f)

Being scarce mad up,
I mean, to man, he had no apprehension
Of roaring terrors for defect of judgement
Is oft the cause of fear

kaum ausgebildet
Zum Manne, mein ich, fehlt's ihm am Empfinden
Für grausen Schrecken, Urteilsangel fordert
Die bösen Taten

und des Posthumus (5, 1, 17) an

you some permit
To second ills with ills, each elder worse
And make them dread it, to the doers' thrift

Andre laßt ihr
Auf Sünden Sünden haufen, immer schlimmer
Bis sie erschrecken, zu der Tater Heil

Die Stellen besagen beide — «fear» in den Worten des Belarius mit Tollett «be understood in an active signification for what may cause fear» — daß Urteilsangel böse Taten, durch Häufung böser Taten entstehender Schrecken und damit Einsicht das Ende der Schreckenstaten bewirkt, die Stellen ergänzen sich also, und sie zeigen eine weitere Parallelität auch noch dadurch, daß sie in deutlicher Beziehung zu Posthumus' Monolog (2, 4) stehen und die in Posthumus vorgegangene Wandlung und Einsicht zeigen Während er damals (2, 4, 229) aussprach

yet 'tis greater skill
 In a true hate, to pray they have there will
 doch besser fleht,
 Mein Haß, daß es nach ihrem Willen geht

d h also während er anfangs wünschte, Imogen mochte an immer wiederholtem Ehebruch selbstqualerisch zugrunde gehen, bekennt er nun, daß immer wiederholte Untat schließlich Schrecken erregt und so zur Besinnung führt, dem Tater zum Heil wird aus dem gezeigten Zusammenhang wird sowohl 5, 1, 17 wie auch 4, 2, 148 — zwei oft umstrittene Stellen — klar und es erubrigt sich ein Eingehen auf die anderen Interpretationen der Stellen

Daß letzten Endes alles Geschehen in der heroischen Handlung aufgeht, daß Krieg und Schlachten zur Losung aller Konflikte, zur Aufhebung aller Trennungen führen, mindert nicht die Bedeutung des Idylls, in welches das Schicksal Imogens fürs erste aufgeht, notwendig mündet, weil die Problemstellung für Posthumus einerseits, für Imogen und Cloten andererseits grundverschieden ist für Posthumus geht es um Aufgaben größerer, allgemeiner Art es geht um die Besiegung des individualistischen Standpunktes, der nur in sich und dem eigenen Glück oder Schicksal Probleme und Konflikte sieht, es geht um seine Einordnung in die Gemeinschaft der tatigen, handelnden und besonnenen Menschen, die nicht an einem persönlichen Schicksal oder geanderten Weltbild zerbrechen, während für Imogen und für Cloten — für diese im positiven, für jenen im negativen Sinn — entscheidend die Gegenüberstellung des hofischen und landlichen Lebens wird endlich ist Imogen bei sich selbst, in ihrer Welt, als sie — unerkant und unerkennend — zu den Brüdern kommt, denen Königsgesinnung in schonster Bedeutung des Wortes eignet, endlich bestätigt sich ihr, daß sie und ihre Wesensart (und auch Posthumus, wie er als ihr Gatte gewesen ist) ihresgleichen auf der Welt haben, daß sie nicht allein auf der Welt ist, nicht außenseitig Nein «ihr Gefühl sprach wahr» (wie späterhin Cymbelin sagt «that it was folly in me, thou mayst say — And prove it in thy feeling»), daß jene anderen, fremden Menschen die Königin, Cloten, der Hof die Außenseiter der Menschheit sind, sie aber — diese Außenseiter — scheitern bewußt und nicht zufällig an jener Welt der schlichten und geraden Empfindungen, der instinktiven Handlungen, die sich in Guiderius und Arviragus und in Belarius verkörpert Es wurde zuweit führen, hier bis ins Einzelste von den Einflüssen des Natur-

lebens und des Naturerlebens auf Imogen zu sprechen einmal sind diese Einflüsse greifbarer als die Wandlung des Posthumus (in seinem Falle mutet uns Shakespeare den großen Sprung von dem Monologe des zweiten zu dem des fünften Aktes zu) und außerdem wandelt Imogen in sich selbst sich in keiner Weise der Reichtum und die Geschlossenheit dieser Gestalt läßt eine Erweiterung kaum, er läßt nur eine Bestätigung zu, die sich in wundervoller, auch sprachlich eigener Weise ausprägt die Verse Imogens haben einen besonderen inneren Rhythmus und sind auch in der Übertragung von Dorothea Tieck fast durchweg glücklich wiedergegeben Man pflegt gemeinhin die Rolle Imogens den Darstellerinnen der Julia, Luise, des Gretchens, der Kriemhild zu übertragen ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, daß hier ein Irrtum und eine Schematik waltet, die nur in wenigen Ausnahmen, bei den ganz jugendlichen Vertreterinnen des «Faches» ohne Gefahr ist die Rolle trägt weit weniger heroischenhafte als vielmehr Züge, welche Viola und Rosalinde eigen. Bansen (in seinen zuerst im 2 Jg des Literaturblatt, hrsg v Anton Edlinger, Wien 1878, Heft 7, 8, 9, 10, 11, 15 und 24 veröffentlichten, danach in seinem Buch Wie ich wurde, was ich ward, München 1905, gesammelten Aufsätzen Charakterzüge aus Shakespeares Frauenwelt) hat einmal verbluffend auf eine Verwandtschaft sogar mit Katchen («Der Widerspenstigen Zähmung») hingewiesen, und ganz zu Recht spricht Luserke (in Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele, S 34) davon, daß «alle diese Rollen» — Viola, Rosalinde, Celia, Hermia und Helena — «die des verkleideten klugen Mädchens, die des verbannten Gerechten in der freien Wildnis und vor allem die der Liebe des Weibes von Shakespeare noch einmal in einem großen Gedicht vereinigt worden sind eben in ‚Cymbeline‘» Ein Beispiel für viele mag zeigen, daß heroischenhafte und allzu klassische Züge nicht der Gesamthaltung Imogens entsprechen, ja geradezu die Einheit der Rolle gefährden können Ich denke an Imogens Worte (3, 4, 53ff)

Poor I am stale, a garment out of fashion,
And, for I am richer than to hang by the walls,
I must be ripp'd — to pieces with me!

Ich Ärmste bin verjährt, ein Kleid nicht modisch
Und weil zu reich im Schrank zu hängen, muß ich
Zerschnitten sein In Stücke mit mir!

Man denke sich diese Worte im Stile der angehenden Tragodinnen, man denke sie sich pathetisch oder auch nur heroisch gesprochen es ist nicht möglich, weil hier und an mancher anderen Stelle Shakespeare den Darstellungsstil der Zeit mit Gedanken sprengt, welche kuhn und beinahe modern anmuten, die Besucher der Weimarer Aufführung meiner Bearbeitung werden sich erinnern, wie hier die Darstellerin der Imogen einen treffenden darstellerischen Ausdruck gefunden hatte, den ich in seiner Pragnanz und in der ganzlichen Freiheit von jedem Pathos nur als modern bezeichnen kann, in ihrer Eindringlichkeit hatte diese Geste des Selbstzerschneidens kaum ihresgleichen, und ich erinnere mich im Grunde nur einer Theatergeste von gleicher Wirkung und Artung Hauptmann in seiner Dresdner Inszenierung des «Hamlet» (vgl. dazu den Bericht von Dr. Leo Francke im Shakespeare-Jahrbuch 1928, S. 226ff.) fand für den Claudius nach der Entlarvung in der Schauspielerszene jenes gespenstisch-grausige, beinahe tonlose Handeklatschen, das für Minuten den ganzen Unwillen über die verfehlte Tendenz seiner Hamlet-Bearbeitung schwinden ließ.

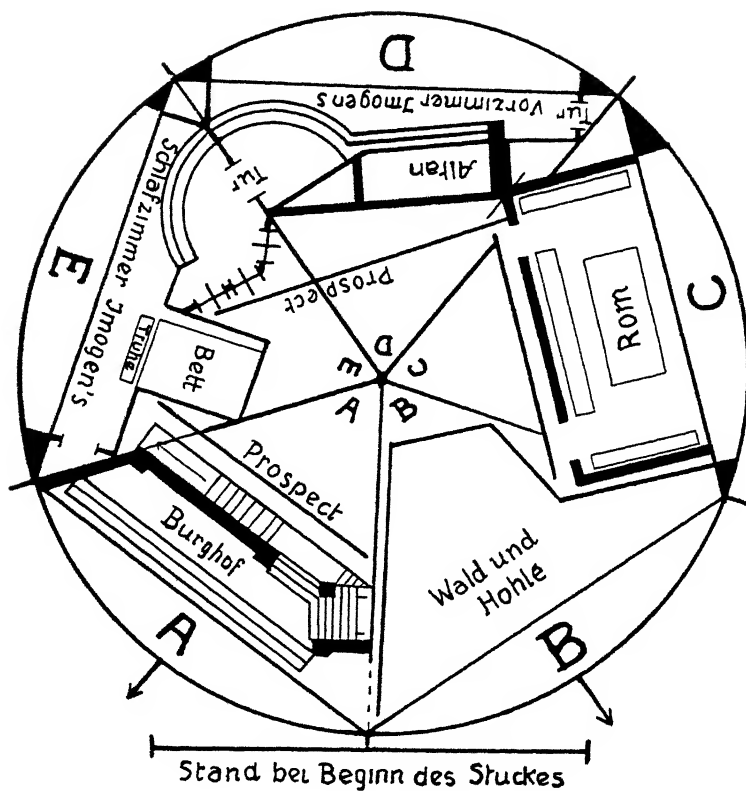
Zusammengefaßt ergibt sich der folgende Inszenierungsgedanke des «Cymbelin» als Grundlage meiner Bearbeitung, zugleich als Grundlage der im Anschluß an diese Erwägungen geplanten Darstellung, das rein praktische Regieproblem des Stückes betreffend. Zwei Angriffe, beide in ziemlicher Gleichzeitigkeit, sind gegen die Hauptperson des Stückes, gegen Imogen, gerichtet, sie werden vorwärts getrieben bis zu einem Punkte, an welchem äußere Gründe — die Entfernung der beiden Gegenspieler — eine räumliche Verschiebung erfordern, wenn das Geschehen vertieft werden und anders als in den Bahnen einer reinen Spielhandlung verlaufen soll. Die Annäherung erfolgt durch zwei Gegenhandlungen, die für alle zu einer Wandlung des Weltbildes, für Posthumus und Jachimo zur Läuterung und außerdem zur Vernichtung des bösen Prinzipes führen. Die Auseinandersetzung hat typische Bedeutung durch die Gegenüberstellung der Auffassung von der Frau und der Ehe im romanischen und germanischen Sinn und durch die in ihr vollzogene Auseinandersetzung mit der Renaissance. Im Verlauf der Ereignisse gewinnt die erste der Gegenhandlungen — die Aktion des römischen Kaisers gegen Britannien — nicht nur äußerlich an Bedeutung, indem Zufälle und die politischen Notwendigkeiten den Posthumus erneut nach Britannien bringen, wirken in ihm neben persönlichen patriotische Kräfte lauternd und seinen Weg

bestimmend, und selbst Cloten trägt deutlich aus Anlaß der Verhandlungen mit den Römern sympathische Züge, welche sehr oft irrtümlich zu der Behauptung führten, daß die historischen Szenen Clotens von anderer Hand als die Szenen der ersten Akte stammen. Die historische Handlung als solche wird langsam — zuerst in der Standchenszene, danach in dem Gespräch zwischen Posthumus und Philario (2, 4) — vorbereitet, wenn ich im Rahmen meiner besonderen Absicht, diese heroische Handlung zu betonen, dennoch die Vorbereitung auf einen, den zweiten der beiden angeführten Momente beschränkt und zugleich mit dem Auftritt des Königs und der Königin (2, 3) auch die Anmeldung der Gesandtschaft gestrichen habe, so geschah dies einmal, weil durch die Erwähnung der Gesandtschaft in der Standchenszene zeitliche Widersprüche entstehen, zum anderen, um das richtige Kraftverhältnis der Handlungen durchzuhalten. Der als Stimmungsmoment bedeutsame, außerdem zu der Exposition des Stückes gehörende Auftakt der romantischen Handlung steht bei mir ziemlich am Anfang des Stückes, weil in diesem Falle von einer Zeitbestimmung nicht die Rede ist und 3, 3 so zum wirksamen Gegensatz von 1, 1 wird — ein Gegensatz, über den an anderer Stelle noch gesprochen werden soll. Im Gegensatz zu der romantischen wird die heroische Handlung im Schlußakt führend. Sie bringt in der Verknüpfung aller Geschehnisse den Ausgang der romantischen Handlung, die Überwindung der nationalen Gegensätze und die Versöhnung aller, die Hinwendung Posthumus' zum Ganzen und seine Einsicht in seine Schuld, die Gestalt Imogens, welche allen zum Heil wird, führen zu einer glücklichen Lösung, die alles andere als ein «freundlicher Traum», die vielmehr die Folge von Selbstbesinnung und Einkehr ist. Das Stück ist keine Tragödie, es ist aber auch kein Märchen. Rollen von ungewöhnlicher Lebensfülle und Lebenswahrheit bieten besondere, allzulange verkannte Aufgaben für den Schauspieler, wie überhaupt der entscheidende Anstoß für die Erkenntnis des Stückes nicht durch die Wissenschaftler und die Ästhetiker, sondern durch das Theater gegeben werden muß. Shakespeare war vorwiegend Dramatiker, er war Schauspieler, und allein von der Bühne her, nur in Aufführungen des Stückes, läßt sich die Lebenskraft eines Dramas feststellen und behaupten. Die Bühnengeschichte «Cymbelins» ist eine stehende Anklage gegen die deutschen Theaterleiter und gegen die deutsche Theaterkritik, die nach schematischen Gesichtspunkten gegen ein bedeutendes Werk verfahren und es

auf diese Weise den Bühnen für dauernd nicht gewinnen konnten. In nahezu einhundertfünfzig Jahren hat man so ungefähr alles, was irgend möglich war, versucht, um dem Stück ein anderes Aussehen zu geben, um eine bühnengemäße Form des «Cymbelin» zu schaffen. Weil aber alle diese Versuche entweder bloß am Äußerlichen haften und die besonderen, dem Stücke eigenen Formen des dramatischen Aufbaus nicht begriffen oder auf herkömmlichen, im Übergewicht der Probleme der großen Tragödien begründet, wenig tief schürfenden ästhetischen Darstellungen der letzten Werke von Shakespeare fußen, deshalb ist «Cymbelin» auch heute noch ein fast völlig unbekanntes, zumeist verkanntes Werk von Shakespeare. Für eine Bühnendarstellung aus seinen eigenen Formgesetzen einen neuen Weg weisen, dabei aber gleichzeitig seine Stellung im dichterischen Gesamtwerk Shakespeares im Auge behalten und also nicht willkürlich nach den Erfordernissen oder Bequemlichkeiten unserer Zeit oder gar unter Außerachtlassung der anderen Formgesetze der Shakespeareschen Dramatik verfahren, war der Gesichtspunkt meiner dramaturgischen Arbeit am «Cymbelin». Sie hat mich überzeugt, daß «Cymbelin» ein heroisches Stück mit romantischen Anklängen ist, seine Melodie, die entscheidende, aber nicht die vorwärtstreibende Stimme ist Imogen. diese Stimme immer, auch dann, wenn Imogen nicht leibhaftig zugegen ist, hören und hören lassen und doch den anderen Stimmen stets Geltung verschaffen, ja ihnen schließlich sogar die Führung zu geben, ist das Problem des Stückes, wie ich es sehe, ist meine Aufgabe, wenn ich das Stück einmal inszenieren werde. Von Imogen, wie von keiner anderen Frauengestalt in den Dramen Shakespeares gilt zu Recht, daß «ihr sinnliche Frische und fester Lebenssinn, Klugheit und Klarheit, aber dazu die innigste Vermählung von äußerer Anmut, Wehrhaftigkeit des Geistes und Treue und Keuschheit des Herzens eignet», in ihr ist die höchste (von Posthumus als Selbstverständlichkeit angenommene) Vereinigung äußerer und innerer Vorzüge vollzogen, welche im 105. Sonnett in die Worte zusammengefaßt wird

Fair, kind and true, have often liv'd alone
 Which three till now never kept seat in one
 Schon, gutig, treu die wohnten oft allein,
 Jetzt kehrten diese drei in einem ein,

und wenn sie selbst zu den Brüdern in leichter Ironie und vorzugsweise auf ihre Begegnung bezogen sagt (5, 5, 448)



Zum Aufsatz Gohler, Zum Bühnenproblem des 'Cymbeline'
 Grundriß für eine Einrichtung des Stückes auf
 der Drehbühne, Akt 1 und 2
 Nach Entwürfen von Bühnenbildner Hans Hohnrath Elbing
 gezeichnet von Gerhart Gohler

O, never say hereafter
 But I am truest speaker
 Sagt künft'ig nie, daß ich nicht wahrer spreche,

für den Beschauer prägt sich in diesen Worten ihre Stellung zu allen, ihr Sein im Ganzen aus. Es ist natürlich, daß Shakespeare dieses, sein Ideal von der Frau in einer Engländerin verkörpert sehen wollte, dies ist wahrscheinlich auch der Grund für die Verpflanzung des bei Boccaccio vorgefundenen Stoffes auf englischen Boden, der nationale Hintergrund — ich habe davon schon im vorigen Jahre gesprochen und kann also diesen Gedanken auch jetzt (1933) betonen, ohne daß man mir eine «Absicht» zuschreiben wird — ist durchaus bewußt und als wesentlich in dieses Stück gestellt und steht weder den stofflichen Elementen noch der Tendenz der Auseinandersetzung Shakespeares mit der Renaissance entgegen. Wenn sich (1, 5) die Edelleute verschiedener Nationen in den «Lobpreisungen der Damen ihres Landes ergehen», so ist diese Lobpreisung nur ein treffendes und bewußtes Charakteristikum für Wesenszüge, welche für den Renaissancemenschen charakteristisch und für andere beispielgebend sind. Mit Recht wird in neuerer Zeit (vgl. dazu Kaegi: Einleitung zu Walser, Gesammelte Studien zur Geistesgeschichte der Renaissance, Basel 1932) von der Wissenschaft betont, daß ein wesensbestimmender Grundzug der Renaissance die Entwicklung des nationalen Denkens ist, denn in ihren Auswirkungen führt die Renaissance die Geistesgeschichte eines jeden Volkes Europas vorwärts nach einem Rhythmus: sie bereitet die Blüte seiner eigensten nationalen Kräfte, das Erwachen des nationalen Bewußtseins, die Besinnung auf die eigene Vergangenheit vor. Indem die Elemente und Kräfte der Antike und das Gedankengut der Renaissance verschmolzen werden mit dem eigenen Blut — ein Vorgang, der sich in England vorwiegend in Shakespeare, in Deutschland nach mancherlei Hemmungen in Goethe und seiner Generation vollzog — erstehen Schöpfungen von Ewigkeitswert, der Prozeß, der zu ihnen führt, ist im «Cymbelin» dargestellt, und in diesem Sinne ist das Werk die bedeutsamste, fruchtbarste Auseinandersetzung Shakespeares mit der Renaissance: er bringt in ihm das Erlebnis der Renaissance und ihre positiven Kräfte — vielleicht sogar, unbewußt, ihre Einwirkung auf sich selbst — im selben Maße zum Ausdruck (und krönt sie durch einen glücklichen Ausgang) — wie er die negativen Kräfte der Renaissance ablehnt und die in ihrem Sinne

begonnene Aktion des Jachimo bewußt auf Leerlauf stellt, wohl ihre Durchführung Jachimo, die Auswirkung aber und die Lösung des Konfliktes anderen, eben den heroischen Einflüssen überläßt

In meiner Bearbeitung hat der erste Akt fünf gegen sieben, der zweite Akt fünf gegen gleichfalls fünf, der dritte fünf gegen sieben, der vierte zwei gegen vier Bilder in der originalen Fassung, der fünfte Akt spielt ohne Fallen des Vorhangs bei offener Verwandlung auf drei (gegen fünf) Schauplatzen, insgesamt stehen also (die offenen Verwandlungen nicht mitgezählt) achtzehn Verwandlungen in der Bearbeitung den achtundzwanzig Szenen des Originals gegenüber, die Szenen in meiner Bearbeitung sind die folgenden

| | | | | | |
|-------|---|--------|---|--|------------------|
| 1 | 1 | Akt, 1 | Szene Burghof | (Im Original 1, 1) | A |
| 2 | | 2 | Szene Vor der Hohle | (Im Original 3, 3) | B |
| 3 | | 3 | Szene Burghof | (Im Original 1, 2 und 1, 3) | A |
| 4 | | 4 | Szene Imogens Zimmer | (Im Original 1, 4) | D ₁ |
| 5 | | 5 | Szene Burghof | (Im Original 1, 6) | A |
| 6 | 2 | Akt 1 | Szene Rom, Atrium | (Im Original 1, 5) | C ₁ |
| 7 | | 2 | Szene Imogens Zimmer | (Im Original 1, 7) | D ₁ |
| 8 | | 3 | Szene Schlafzimmer | (Im Original 2, 2) | E ₁ |
| 9 | | 4 | Szene Imogens Zimmer | (Im Original 2, 3) | D ₁ |
| 10 | | 5 | Szene Rom, Atrium | (Im Original 2, 4 und 2, 5) | C ₁ |
| 11 | 3 | Akt 1 | Szene Imogens Zimmer | (Im Original 3, 2) | D ₁ |
| 12 | | 2 | Szene Halle 1 Schloß | (Im Original 3, 1 und 3,5 bis Z 89) | E ₂ |
| 13 | | 3 | Szene Waldige Gegend | (Im Original 3, 4) | B/C ₂ |
| 14 | | 4 | Szene Halle im Schloß | (Im Original 3, 5 ab Z 90) | E ₂ |
| 15 | | 5 | Szene Vor der Hohle | (Im Original 3, 6) | B |
| 16 | 4 | Akt 1 | Szene Vor der Hohle | (Im Original 4, 1 und 4, 2) | B |
| 17 | | 2 | Szene Burghof | (Im Original 4, 3) | A |
| 18/20 | 5 | Akt | Felsgegend — Waldige Gegend — Freies Feld | (Im Original 5, 1, 5, 2 u. 4, 4 [C ₂], 5, 3 [B/C ₂] und 5,5 [D ₂]) | |

Technisch fußt — unter Zugrundelegung meiner Absichten — eine Darstellung des «Cymbeln» auf der Drehbühne auf folgenden inszenierungspraktischen Grundlagen. Die Drehbühne ist, bei einem angenommenen Radius von acht Metern in fünf nicht wesentlich verschieden große Sektoren A, B, C, D und E geteilt, die auf der Drehbühne, mit A beginnend, im Gegenuhreizersinne nebeneinander liegen. Die Reihenfolge der Dekorationen, die nötigen Umbauten und zugleich die Angaben über die wiederholte Verwendung einzelner Bühnenbilder sind aus dem folgenden Schema ersichtlich, das eine Einteilung in drei große bühnentechnische

Abschnitte vornimmt, es sind in diesem Schema zusammengefaßt der erste und zweite Akt zu Gruppe I, der dritte zu Gruppe II, der vierte und fünfte Akt zu Gruppe III, Umbauten finden nur in den beiden Pausen nach dem 2 und 3 Akte statt

Der Stand der Dekorationen in Gruppe I ist der folgende

| A | B | C | D | E |
|--------------|---------------|-------------|----------------|-------------------|
| Burghof | Vor der Hohle | Rom, Atrium | Vorzimmer Imog | Schlafzimmer Imog |
| Bild 1, 3, 5 | 2 | 6, 10 | 4, 7, 9 | 8 |

Nach Bild 10 (Ende des zweiten Aktes) erfolgt der Umbau von Fläche C in eine waldige Gegend, von Fläche E in die Halle im Palast, die Dekorationsanordnung für Abschnitt II ist also

| A | B | C | D | E |
|---------|---------------|------------|--------------|---------------------|
| Burghof | Vor der Hohle | Felsgegend | Vorzimm Imog | Halle im kgl Schloß |
| — | 15 | — | 11 | 12, 14 |

Bild 13 spielt als Zwischenszene zum Teil auf B (vor der Hohle) und C (waldige Gegend) Nach Bild 15 erfolgt der Umbau von D zur Dekoration Freies Feld, die Sektoren B, C und D bilden dann eine durchgehende Dekoration, auf der sich die Szenen des fünften Aktes ohne Fallen des Vorhangs abspielen Die Dekorationsanordnung für Abschnitt III ist die folgende

| A | B | C | D | E |
|---------|---------------|------------|-------------|---------------------|
| Burghof | Vor der Hohle | Felsgegend | Freies Feld | Halle im kgl Schloß |
| Bild 17 | Bild 16 | Bild 18 | Bild 20 | — |

Bild 19 spielt, wie Bild 13 des Abschnittes II, als Zwischenszene zum Teil auf B und auf C

Nach dem Vorhergesagten wird die Veränderung in der Szenenfolge und ihre Absicht aus diesem Schema ohne weiteres verständlich sein Das Stück beginnt mit

- 1, 1 dem Gespräch der beiden Edelleute, welche die Vorgeschichte des Stuckes, soweit sie Posthumus und Imogen betrifft, erzählen, die Szene ist ganz gewiß — verglichen etwa mit der Exposition des «Romeo» oder «Hamlet» — nicht meisterlich zu nennen, sie ist aber auch nicht nur bloße Erzählung von bereits Vorgefallenem, sondern sie bringt die dumpfe, gedruckte Stimmung am Hofe, vor allem aber die allgemeine Wertschätzung Imogens und Posthumus' zum Ausdruck, ein stimmungsgemäßer Auftakt also, der nicht den Rahmen des zweigeteilten szenischen Prologes sprengt, zu dem sie mit

- 1, 2 (im Original 3, 3), der ersten Hohlszene, zusammengefaßt wird Diese Szene gehort zur Exposition, deren Ergänzung sie gibt, ohne daß dadurch die Spannung des Publikums gemindert wird, und sie hat außerdem ihre besondere, die ideelle Berechtigung dieser Umstellung schaffende Bedeutung, weil jetzt sofort und nachhaltig der Stimmungsgegensatz hofische Lüge gegen die Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit der unverbildeten Entwicklung der Königskinder herausgearbeitet wird, der Gegensatz zweier Welten, der so bedeutungsvoll für das Stück ist, prägt sich dem Zuschauer also gleich zu Anfang ein Die beiden Szenen folgen einander ohne Fallen des Vorhangs, der Szenenwechsel vollzieht sich durch langsame Verdunkelung der ersten und langsamen Erhellens der zweiten Szene, die beide von vornherein zu einem Teil und mit einem charakteristischen Bildausschnitt im Bühnenrahmen stehen der Burghof links, der Wald mit der Höhle rechts Nach 1, 2 fällt der Vorhang und es folgt dann durch eine kleine Drehung 1, 3 der Burghof als Ganzes Die landliche Grundstimmung der romantischen Szenen, ihr Stimmungsgehalt in den Imogen-Szenen des 3 und 4 Aktes erfordert, daß dieses Bühnenbild starke Stimmungswerte hat, ohne doch weich zu wirken und etwa gar den Charakter der Landschaft ins Duftige oder Verschwommene zu wandeln Die Linienführung muß stark und eindringlich sein das Licht und die Farbe können den Zauber schaffen, der für die späteren Szenen notwendig ist, während in den Konturen deutlich der Landschaftscharakter der heroischen Szenen des fünften Aktes vorgezeichnet sein muß Wenn man im allgemeinen die Neigung Shakespeares zu Szenen wie diesen herleitet aus den späteren zeitgenössischen Strömungen, aus dem Erscheinen von Sidneys «Arcadia» u a., so bleibt doch andererseits stets zu bedenken, wie sehr hier wahrscheinlich Herkunft und Jugenderlebnisse Shakespeares, wahrscheinlich auch die besondere Betonung von Einfluß ist, mit welcher die Renaissance im allgemeinen den Darstellungen des Land Lebens sich widmet (vgl auch hierzu Kaegi, Walser a a O., Einleitung)
- 1, 3 (Hof der königlichen Burg mit breiter Treppe nach hinten links unten und Baumkronen, welche hinter der Brustung sichtbar sind) bringt den Beginn der Handlung den Abschied des

Posthumus, den Bericht Pisanios über den eben stattgefundenen Zweikampf und anschließend ohne Unterbrechung den ersten Auftritt Clotens (im Original 1, 3) Der Auftritt Clotens ist wichtig, weil sein im Original vorhandener zweiter Auftritt (2, 1) fortfällt, dies obwohl Shakespeare auch hier die übliche Schematik vertieft und nicht lediglich eine Fullszene, den Voraussetzungen von Vorder- und Hinterbühne entsprechend, gibt, indem er unmittelbar vor dem entscheidenden Handlungsmoment des Eindringens Jachimos in das Schlafzimmer Imogens noch einmal die allgemeine Zuneigung und die Bitte aller für Imogen in dem abschließenden Monolog des zweiten Edelmanns ausdrückt, diesen Monolog wie schon vorher die Rolle des zweiten Edelmanns dem Pisanio zuzuschreiben ist ein Irrtum verschiedener Bearbeiter, denn Pisanio hat weder die Beobachtungsgabe noch die boshafte Zunge des Edelmanns, er ist ein treuer Diener seines Herrn, nicht mehr und nicht weniger, und er ist — was besonders festzustellen bleibt — kein alter kichernder Trottel

- 1, 4 (Zimmer Imogens mit Altan und Ausblick auf weites Land) ist bewußt aus dem ursprünglich auch von mir erwogenen Zusammenhang mit 1,6 gelöst, um, wie ich auch schon oben betonte, zusammen mit den Szenen 2, 2, 2, 4 und 3, 1 (meiner Zahlung) eine bestimmte Linie festzuhalten die Szene gibt den Auftakt der fortschreitenden Isolierung Imogens, und nur diese — nicht aber eine ununterbrochene Szenenfolge, bei welcher sich Cymbelin und Imogen in der Vorstellung des Zuschauers notwendig begegnen müssen, macht die Entrustung des Königs begreiflich, welcher (III, 5 des Originals) nach ihr verlangt
- 1, 5 (im Original 1, 6) liegt zeitlich etwa zwischen 1, 4 und 2, 2, die Szene entwickelt die zweite der gegen Imogen gerichteten Handlungen und bringt eine Verschärfung des Angriffs der Königin auf die Prinzessin
- 2, 1 die erste Szene im Haus des Philario mit dem Streit und dem Abschluß der Wette bietet nach dem zuvor Gesagten keinen Anlaß zu weiteren grundsätzlichen Erwägungen, die Szene darf nicht verschleppt noch durch Tänze u. a. langwierig eingeleitet werden, sie ist, trotz einzelner Einwurfe dritter, welche wohl vorzugsweise die Öffentlichkeit der Verhandlung

dokumentieren sollen, ein Dialog von äußerster Scharfe und Knappheit Dasselbe gilt von

- 2, 2 (im Original 1, 7), der Szene des Jachimo mit Imogen, welche nach meiner Charakteristik Jachimos keiner weiteren Erklärung bedarf, um einen oft gemachten Vorwurf gegen die Hilfsmittel vieler Briefe zu entkräften, sei hier bemerkt, wie gerade die Artigkeit Imogens, die den anderen Inhalt des Briefes schon gelesen hat, die auf Jachimo bezügliche Stelle aber ausdrücklich lebenswürdig hervorhebt, einmal als Spielmöglichkeit für Jachimo, zum anderen als Auszeichnung von besonderem Gewicht (und deshalb kennzeichnend für Imogen, verbluffend für Jachimo) zu werten ist sie hat den Überbringer der Briefe zuvor schon bewillkommt, vertieft aber diesen Willkomm sofort auf die Empfehlung des Gatten hin und mit dessen eignen Worten
- 2, 3 Schlafzimmer Imogens (das Eindringen Jachimos und der Raub des Armbandes) ist in Stimmung und Handlungsführung ohne Schwierigkeiten, um einer gemachten Erfahrung willen sei erwähnt, daß Jachimos Worte «Komm, komm herab» zum folgenden (zu dem Raub des Armbands), nicht zum Vorhergehenden (der Beschworung des Schlafes) gehören Das Erscheinen Jachimos darf sich nicht plötzlich vollziehen wenn der Deckel der Kiste und Jachimo selbst wie von einer Sprungfeder getrieben aufspringen, ergibt sich leicht ein ganz anderer als der erwünschte Eindruck Der Darsteller dieser Rolle muß sich nur die Situation Jachimos vergegenwärtigen, um zu wissen, daß Jachimo langsam den Kistendeckel heben und sich umsehen muß, bevor er sich zu voller Gestalt erhebt
- 2, 4 (im Original 2, 3) bringt das Standchen Clotens, in dieser Szene empfiehlt es sich (nach dem Vorbild der Weimarer Aufführung), daß einer der Edelleute auch während des folgenden Dialogs zwischen Cloten und Imogen auf der Bühne bleibt der Darsteller Clotens hat dadurch besondere Spielmöglichkeiten, wie andererseits in der ersten Szene des Cloten das Beisitzesprechen des zweiten Edelmanns in seiner Absichtlichkeit gemildert werden kann, wenn ein dritter Edelmann zugegen ist, dem der zweite seine Anspielungen auf Clotens «Tapferkeit» zuspricht
- 2, 5 bietet ebenso wenig Schwierigkeiten wie die vorangegangene Szene, hier dürfen die Dialogstellen von der Mission des Lucius

nach Britannien nicht fehlen, denn sie sind charakteristisch für das Folgende und mehr als die Vorbereitung der neuen Handlung Auch

- 3, 1 (im Original 3, 2) die Szene, in welcher Imogen Nachricht von Posthumus erhält und den Beschluß faßt, nach Milford zu reisen, bedarf keiner weiteren Erläuterung, während
- 3, 2 die beiden Gesandtszenen (3, 1 und 3, 5 des Originals), zu einer Szene zusammenfaßt weil eine Unterbrechung in keiner Weise nötig und jede Szene einzeln ohne den durchgängig großen Zug ist, der hier erwünscht scheint Da die folgende Szene — Pisanios Abschied von Imogen — vor Clotens Szene mit Pisanio spielen muß, wird 3, 5 mit dem Abgang der Königin (Z 79) unterbrochen, es folgt zunächst
- 3, 3 (im Original 3, 4) die erwähnte Abschiedsszene Pisanios von Imogen — waldige Gegend —, daran schließt an als
- 3, 4 (Halle im Schloß) der Schluß von 3, 5 des Originals das Gespräch zwischen Cloten und Pisanio, die Isolierung dieses Gespräches von der Staatsszene hat übrigens schon Garrick in seiner Bearbeitung «Cymbelins» vorgenommen

Schon eingangs begründete ich, daß die Höhlenszenen (im Original 3, 6, 4, 1 und 4, 2) nicht in einer Folge gespielt werden dürfen, nach 3, 6 — bei mir

- 3, 5 — Wald v d Höhle, ist ein Einschnitt zu machen Etwa 3, 4 und 3, 6 des Originals zu einer Szene zusammenzufassen ist ebensowenig angängig, da die Irrfahrten Imogens nicht sofort nach dem Abschied von Pisanio ein Ende finden sollen, die Absicht ist, daß Imogen wirklich durchs Land irrt eine selbstverständliche Voraussetzung für ihre Ermüdung und körperliche Schwäche, der Monolog Imogens vor Betreten der Höhle darf keinesfalls fehlen Dagegen kann der Monolog Clotens (4, 1 des Originals) der folgenden Höhlenszene unbedenklich vorangehen, die beiden Szenen werden zusammengefaßt zu
- 4, 1 In diesem Falle tritt Cloten am besten oberhalb der Höhle auf und geht dann zunächst nach hinten ab, ohne den eigentlichen Schauplatz zu betreten, 4, 2 des Originals schließt ohne Unterbrechung an
- 4, 2 (im Original 4, 3) darf nicht fehlen, denn einmal erfahren wir hier, daß die Königin erkrankt und Clotens Abwesenheit am Hofe bemerkt worden ist, und außerdem dient die Szene der

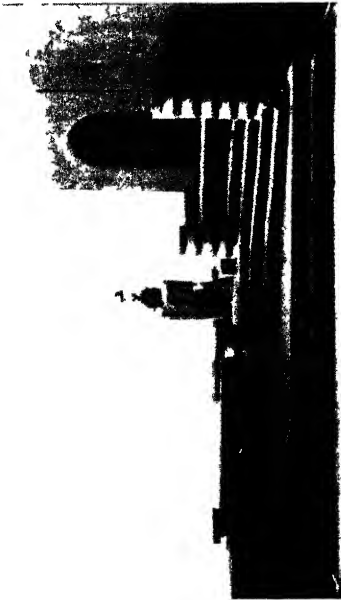
Vorbereitung des funften Aktes, sie bildet gewissermaßen die Überleitung zum vollen Durchbruch des heroischen Elementes. Ich gebe als Schauplatz der Szene den Burghof an, und wir geben am besten als Grundstimmung Bilder vom Aufbruch des königlichen Heeres (Gerade Bearbeiter, die an anderer Stelle die mangelnde Motivierung in diesem Stück tadeln, lassen die Szene oft fallen, obwohl sie das folgende motiviert und als einzige auf den Tod der Königin vorbereitet.)

Einer ausführlichen Darstellung bedarf der funfte Akt in seiner Gesamtheit und in Einzelheiten besonders der letzten Szene (5, 5 des Originals). Es fallen vollkommen fort die Kerkerszene mit den Erscheinungen der verstorbenen Angehörigen des Posthumus, das Orakel und das Gespräch mit dem Kerkermeister — nicht, weil ich dadurch eine Verwandlung spare, sondern weil so der letzte Akt eine einheitliche Linie erhält, die den Fortfall gedanklich so bedeutsamer Stellen wie dieses Gespräches des Kerkermeisters rechtfertigt. Aus dem vierten Akte füge ich, mit einigen Kürzungen, 4, 4 in den funften Akt ein, der funfte Akt beginnt, wie im Original mit dem Monologe des Posthumus, es folgt der Zweikampf mit Jachimo, darauf der Auftritt (4, 4) der Königssöhne und des Belarius, dann der Bericht des Posthumus von der Schlacht (5, 3) und schließlich 5, 5 die große Schlußszene. Diese, wie überhaupt der Schlußakt ist in ihrer Bedeutung für das Stück fast durchweg verkannt worden. Von den älteren Bearbeitern hat, wie ich feststellen konnte, nur Burck (in der Buchausgabe seiner in Dresden — 1851 — gespielten Bearbeitung, Wien 1851, S. 185) von der «kunstvollen Ausarbeitung und dramatischen Gewalt dieser Szene» gesprochen, während in letzter Zeit vorwiegend Martin Luserke — allerdings in besonderer, für die reguläre Bühne nicht ohne weiteres zu übernehmender Weise — auf die Bedeutung dieser Szene hingewiesen hat. Hagen (in der Theaterchau des Jahrbuches 1928 der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft) schreibt darüber folgendes: «Mit das auffallendste Beispiel, was die Idee des Bewegungsspiels in diesem Zusammenhang zu leisten vermag, ist die Darstellung der großen Feldschlacht in «Cymbelin», die Shakespeare selber nicht ganz hat durchführen können, sondern mit dem Verlegenheitsbehelf eines Botenberichtes plötzlich abbricht. Erst wenn man hiermit völlig Ernst macht, zeigt sich der Riesenbau dieses gewaltigen Spiels, das aus dem flachen und konventionellen Kavalierstück (?) einen pantomimi-



„Cymbelin“

Felsgegend



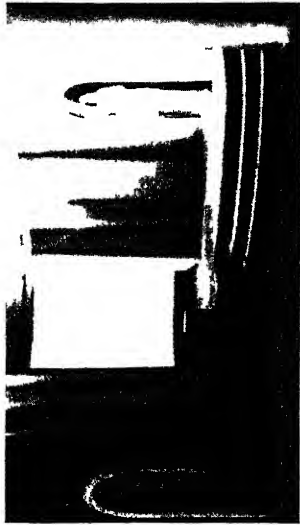
„Cymbelin“

Burghof



„Cymbelin“

Schlachtfeld



„Cymbelin“

Vorzimmer Imogens

schen Aufbau von unerhörter Größe heranwachsen läßt das Ringen zweier ganzer Völker um die Weltherrschaft »

Was für die Absicht Martin Luserkes Berechtigung hat, kann für die Bühnen der Gegenwart allgemein nicht ohne weiteres übernommen werden, die darstellerischen und sonstigen Voraussetzungen des Theaterspiels auf unseren Bühnen wie auch die Einheit des Publikums sind von denen der Spiele Luserkes grundverschieden. Andeutungsweise hat derzeit Siegfried Anheißer (in seiner Bearbeitung des «Cymbelin», Köln 1923, ²1927) einen Versuch gemacht, einen Teil der Erzählung des Posthumus von der Schlacht darzustellen, aber ich glaube nicht, daß man bei der Darstellung einer Schlacht auf der Bühne gewisse Grenzen überschreiten kann. das Beste wird immer sein, im Halbdunkel oder auf sich bewegend der Drehscheibe Andeutungen von Kampfhandlungen zu geben und von dem Texte zu bringen, was zum Verständnis nötig ist. Schon eine Unterscheidung wie beispielsweise die Verkleidung des Posthumus zum britischen Bauern und seine Rückverwandlung in einen Römer erfordert die besondere Aufmerksamkeit von Spieler und Zuschauer, wie viel mehr eine ganzliche Durchgestaltung der Schlacht mit ihrem in diesem Falle besonders wechselvollen Hin und Her; die kleine Szene des Lucius und der Imogen im Verlauf der Schlacht kann ruhig fortfallen, denn wir erfahren später rechtzeitig — noch vor Beginn der Schlussszene — daß Lucius gefangen ist. Ob Shakespeare, wie Hagen (a a O) annimmt, die Schlacht in ihren Einzelheiten hat durchführen wollen, bleibt eine offene Frage, ich glaube, daß es ihm hier auf einen wahrheitsgetreuen Bericht über die Schlacht von Locarty aus dem Jahr 976 ankam (vgl. hierzu Boswell-Stone, Shakespeare's Hohnshed, London 1907, S. 15ff), in ihrer Schilderung ist er des Wortes so mächtig wie je, wie ja überhaupt als das wesentliche Element der Text, das gesprochene Wort anzusehen ist, dem die Bewegung Diener ist, um einen Vergleich zu geben. das Wesen des Textes als Partitur muß erkannt werden, seine Bedeutung liegt in den Noten — besonders den kleinen («Die großen kommen von selbst», sagt Wagner) — nicht in den kaum vorhandenen Vortragsbezeichnungen.

Von neueren Kritikern des «Cymbelin» hat vor allem Eugen Kilian (im Shakespeare-Jahrbuch 36, S. 228ff und in. Dramaturgische Blätter, München 1905, S. 59f) die Schlussszene stark bemängelt. er wünscht, zu Unrecht, daß man das Stück sofort nach der Wiedererkennung Imogens auf dem schnellsten

Wege zu Ende führe, aber er laßt dabei völlig außer acht, daß das Stuck als Ganzes bewußt mit der Wiederversohnung der beiden Reiche und dementsprechend in einer besonderen, großartigen Schlußfuge schließt. Die Schlußszene «Cymbelins» — in ihrer ausführlichen Entratselung von uns schon bekannten Einzelheiten der Schlußszene etwa von «Was ihr wollt» verwandt — ist ein Finale von seltener Meisterschaft, welches gewissermaßen die Vorzeichen samthlicher großer Szenen des Stuckes umkehrt und deren Spiegelbilder zu einem Mosaik von schauspielerisch ungeahnten Möglichkeiten zusammenfügt. Wie hier in einzelnen Episoden die samthlichen Handlungsglieder erneut auftauchen, wie die Begegnung von Posthumus und Jachimo gewissermaßen in knappster Form die Umkehrung ihrer großen Szene zu Ende des zweiten Aktes gibt, wie die Motive des Stuckes samthlich noch einmal erklingen, und wie selbst stimmungsgemäß die Erscheinungsformen sich wandeln, das ist von einer Meisterschaft, die leider allzulange verkannt worden ist. Man beachte nur, um ein Beispiel von vielen zu nennen, den Auftakt des Werkes, in dem von den Mienen des ganzen Hofstaates gesagt ist, daß sie sich nach dem Stirnrunzeln oder dem guten Blick des Königs richten, und man vergleiche damit, wie am Schlusse des Stuckes noch einmal von eben solchem vollkommenen Blickspiel nur in beglückendem Sinne die Rede ist in den Worten des Königs (5, 5, 468)

Posthumus anchors upon Imogen,
And she, like harmless lightning, throws her eye
On him, her brothers, me, her master, hitting
Each object with a joy the counterchange
Is severally in all

Es ankert Posthumus bei Imogen,
Und sie, wie harmlos Blitzen, wirft ihr Auge
Auf ihn, die Bruder, mich, den Römer, jeden
Mit einer andern Freude treffend, und in jedem
Ist anderer Widerschein,

und es wird deutlich, wie hier nicht nur die äußere Handlung zum Abschluß gebracht, sondern gewissermaßen in jedem Gefühl, in dem gesamten und jedem einzelnen bildlichen Eindruck die Handlung des Stuckes zu Ende geführt und (unter Wandlung der düsteren Moll- zu strahlenden Dur-Tönen) eine künstlerische Einheit beschlossen wird.

Bildlich erfordert die Schlußszene eine große freie Landschaft mit flachiger, nicht verwinkelter Gliederung, die die Heraus-

stellung von besonderen Gruppen, die eine Hintergrundwirkung ermöglicht, der Akt ist pausenlos durchzuspielen, die einzelnen Szenen bringen bei offener Verwandlung zunächst

- 5, 1 (Monolog des Posthumus, Zweikampf mit Jachimo, Auftreten des Belarius und der Königssohne) eine Landschaft, die im Charakter der Hohlenszene ahnelt, danach
- 5, 2 (die Erzählung des Posthumus von der Schlacht und seiner Gefangennahme) und endlich
- 5, 3 die Schlussszene Freies Feld

Über die Textbehandlung des Stücker ist hier nur zu sprechen, soweit diese Dinge die Bühnenpraxis betreffen meiner Bearbeitung liegt eine Revision der Übersetzung von Dorothea Tieck zugrunde, weil hier — trotz allem — in wesentlichen Teilen des Stücker (so ganz besonders in den Szenen der Imogen) eine Sprachbehandlung und ein Rhythmus vorliegt, die außer Acht zu lassen kein Grund ist, wer eine Textrevision für müßlich halt und die vollkommen neue Textierung des Stücker fordert, weil jeder Übersetzer seinen eigenen Rhythmus habe, möge bedenken, daß es nicht darauf ankommt, den eigenen Rhythmus auszupragen und durchzuführen, sondern den Rhythmus des Originals aufzunehmen und festzuhalten, wo sich in anderen Revisionen derart geglückte Stellen befinden, sollten wir keine Bedenken tragen, diese zu übernehmen. Es ist nicht möglich, hier im einzelnen alle Stellen anzuführen, an welchen nicht nur die äußere Form zu ändern, sondern darüber hinaus auch ein anderer als der bisher gewohnte Sinn zu geben war, die Textausgabe des Stücker, welche ich bald auch in Buchform zu veröffentlichen hoffe, wird diese Stellen sämtlich besonders anführen. Zu streichen war bei der Länge des Stücker vieles, zu streichen bleibt, wenn es um die Herausarbeitung meiner dramaturgischen Absicht geht, nicht mehr viel, keinesfalls aber sind Kürzungen möglich, welche die Verse zerstückeln und die Gedankengänge unterbrechen. Bulthaupt ist hier mit schlechtem Beispiel vorausgegangen, wenn er z. B. Belarius sagen läßt

Ich bleib im flachen Land Dies Leben
Ist edler als aufwarten um ein Schimpfwort

— ein Vergleich mit dem Original (3, 3, 15—25) erweist die Unverantwortlichkeit dieser Methode des Streichens, die seltsamerweise auch heute noch geübt wird, wenn beispielsweise Jachimo (2, 2, 25) nur sagt.

die Flamme selbst
 Beugt sich ihr zu, will unters Lid sich stehlen
 Jedoch mein Anschlag!

oder Belarius plötzlich abbricht (3, 3, 20f)

Dienst ist nicht Dienst durch bloßes Dienste tun
 Dies Leben ist edler

In beiden Fällen hängt das Gesagte in der Luft, es fehlt, bei den Worten des Jachimo wie bei denen des Belarius, der entscheidende Schluß, der aus dem Vergleich mit dem Original ersichtlich wird

Jac the flame o'the taper
 Bows toward her, and would under peep her lids
 To see th'enclosed lights

und

Bel This service is not service, so being done,
 But being so allow'd

es kann kein Zweifel sein, daß man so auf keinen Fall streichen darf, und doch ist, nicht nur in Buchausgaben, nein auch bei Aufführungen derart gestrichen worden

Hinsichtlich der im Texte verborgenen Spielanweisungen muß ich mich gleichfalls kurz fassen eine Spezialuntersuchung, die diese Dinge behandelt und alle Stücke Shakespeares heranzieht, erscheint mir eine ebenso interessante wie dankenswerte Aufgabe, ihre Ergebnisse wurden gewiß auch zu neuen Gesichtspunkten bei der Übersetzung führen Imogens Worte (5, 5, 480)

My good master,
 I will yet do you service
 Guter Herr,
 Ich leist' euch doch noch Dienste

sind eine solche versteckte Spielanweisung für Imogen, die bei diesen Worten das Schwert des Lucius an diesen zurückgibt, ebenso wie (3, 3, 2) Belarius mit den Worten

A goodly day not to keep house with such
 Whose roof's as low as ours Stop, boys this gate.
 (Ein schöner Tag, so niedres Dach wie unsres
 Zu meiden, Knaben, halt! Dies Tor)

für Gunderius und Arviragus eine deutliche Spielanweisung gibt, die Folio hat hier sleep, ich lese an Stelle der bisherigen Emendation (stoop für sleep) stop, weil (nach den folgenden Worten des Belarius) das Tor die Knaben ohnedies zwingt, sich zu bucken,

Belarius also nicht etwas selbstverständliches — das wäre stoop — sagen, sondern mit stop dem übermutigen Heraustollen seiner Jüngens Einhalt gebieten will

Das Wort haben nun die Theaterleiter Sie werden im Falle des «Cymbelin» zunächst entscheidender mitsprechen als die Wissenschaft, weil erst einmal das Stück auf den Bühnen wirklich erprobt und durchgesetzt werden muß. Damit soll nicht der Anteil des Regisseurs an der Lösung dieses Bühnenproblems überschätzt oder gar einer Vorherrschaft der Regie das Wort geredet werden, ich glaube aber, daß eine neue und konsequente bühnenpraktische Auseinandersetzung mit «Cymbelin» entscheidende grundsätzliche Bedeutung für die Beurteilung dieses Werkes auch von dem Standpunkt der Literaturgeschichte und Literaturästhetik haben wird und dementsprechend den Untersuchungen dieser Art vorausgehen oder zumindest gleichzeitig damit erfolgen muß. Die Einordnung in das dichterische Gesamtwerk Shakespeares vollzieht sich danach von selbst. Und wenn auch außer Zweifel steht, daß in alle Zukunft nüchterne Besserwisser feststellen werden, daß «das Einzige, was an dem Stück interessiert, die Frage ist, wie Imogen ihre Unschuld beweist», so werden, dies ist meine feste Gewißheit, doch einmal diejenigen in der Überzahl sein, denen das Stück vertraut und so wert ist wie irgendeines der längst auf unseren Bühnen heimischen Werke Shakespeares

Bucherschau.

I Sammelreferat von Wolfgang Keller.

Die vielen Probleme, die sich an das Verhältnis der elisabethanischen Dramen zu ihrer Bühne knüpfen, erörtert in großen Zügen das gestreiche Buch von M C Bradbrook über Elisabethanische Bühnenverhältnisse, eine Cambridger Preisschrift¹⁾ In breiten Strichen wird darin die Geschichte der Shakespeare Kritik im 18 und 19 Jahrhundert skizziert Daß dabei die deutsche Arbeit einfach unter den Tisch fällt, macht das Kapitel einseitig Aber leider verführt diese Einseitigkeit den Verfasser, wie viele seiner Landsleute, zu dem falschen Schluß, daß Shakespeare im 19 Jahrhundert durch die Romantiker dem Theater entfremdet worden sei Ein Blick auf Tieck und die Blüte der Shakespeare Darstellung gerade in dieser Zeit in Deutschland hatte ihn eines Besseren belehren müssen Auch die Bestrebungen, Shakespeare auf seiner eigenen Bühne zu spielen, gehen in Deutschland bis in die Zeit der Romantik bei Tieck und Immermann zurück, und die Münchner Shakespeare Bühne von Jozsa Savits ist viel älter als die der Londoner Elizabethan Stage Society unter W Poel, der sie die Wege gewiesen hat In dem Kapitel über Shakespeares Bühneneinrichtungen bekommen wir manche wertvolle Beobachtung, aber ich möchte glauben, daß die Verhältnisse doch nicht so einfach sind, wie sie hier dargestellt werden Hier wie in dem folgenden Abschnitt über die Anspielungen auf Zeitverhältnisse scheinen mir die epischen und dramatischen Quellen Shakespeares (die anderen Dramatiker werden nur gelegentlich zum Vergleich herangezogen) im Einzelnen zu wenig beachtet zu sein Interessant, wenn auch in den Schlüssen nicht überzeugend, sind die kritischen Beobachtungen über Shakespeares Stilkonventionen An sie schließen sich die konventionellen Charakterzeichnungen an, wobei die Untersuchungen von Schücking und Stoll weitergeführt werden Einfluß bestimmter Mitglieder seiner Truppe auf Shakespeares Schaffen in Figuren und Gruppierungen untersucht ein weiteres Kapitel, in dem man aber das von deutscher Seite behandelte Moment der Schauspieler Ökonomie vermißt (vgl Julia Engelen, Sh -Jb 62 u 63) Die Mangel seiner Bühne gleicht Shakespeare aus durch die mitreißende Kraft seiner Poesie Ein Kapitel über Textfragen, in dem natürlich der Cambridger «New Shakespeare» im Mittelpunkt steht, bildet den Abschluß dieser höchst anregenden, gelegentlich auch zum Widerspruch herausfordernden, kritischen Übersicht über den Stand der Shakespeare Forschung

¹⁾ M C Bradbrook Elizabethan Stage Conditions a study of their place in the interpretation of Shakespeare's plays The Harness Prize Essay 1981 Cambridge University Press 1982 149 pp (5 s net)

Die hervorragende Stellung, die Shakespeare in der amerikanischen Universittserziehung einnimmt, hat uns drei neue Handbücher über den Dichter beschert Professor Alden¹⁾ von der Stanford Universität hat eine Neubearbeitung seiner knappen Zusammenstellung des Wissenswerten über Shakespeare hinterlassen, die von seinen Freunden nach seinem Tode zum Druck befördert wurde und den Verlust eines so ausgezeichneten Lehrers beklagen laßt Das kleine Buch bietet weniger gelehrtes Rohmaterial als die «Facts about Shakespeare» von Neilson und Thorndike oder auch Tucker Brookes «Shakespeare of Stratford», hat aber, für Übungszwecke vorzüglich geeignet, das Quellenmaterial für 16 Dramen in Auszügen abgedruckt Daß dabei die Orthographie modernisiert ist, entspricht der für weite Kreise berechneten Haltung

Eine sehr gute Zusammenstellung des biographischen Materials bietet das kleine Buchlein von Pierce Butler, Professor an der Tulane University von Louisiana Es enthält in sechs Abschnitten die Biographie von Rowe und die wichtigsten alten Anekdoten, dann die literarischen Notizen von Nash bis Heywood, weiter die hauptsächlichsten Urkunden (Kauf von New Place, die beiden Briefe über und an Shakespeare, den Wappenbrief und die wichtigen Theaterurkunden), die Prozesse und das Testament, endlich die Titel der Drucke mit den Widmungen, und das Verzeichnis der Hofaufführungen mit einer Übersicht über die Eintragungen in Kirchenbchern usw Der begleitende Text will die notwendigsten kritischen Anleitungen für die Benutzung der Urkunden usw geben So weist der Verf mit Recht die Ansicht von Acheson und der Gräfin von Chambrun zurück, daß die Mutter Davenants die «Dark Lady» der Sonette sei Nur möchte ich statt des Arguments, daß Mrs Davenant im Sprachgebrauch der Zeit keine Lady sei — ein Einwand, der an sich ganz richtig ist, aber hier nicht verfangt, weil sie ja von Shakespeare nirgends mit diesem Titel bezeichnet wird — ein anderes aufführen Shakespeares dunkle Dame wird von ihm als nicht schon bezeichnet, wenigstens nach den Vorstellungen der Renaissance, Mrs Davenant aber nennt der durch Betterton wiedergegebene Bericht ausdrücklich «a very beautiful woman» — Daß die Dokumente in moderner Orthographie abgedruckt werden, mag man bedauern, es waren aber die praktischen Gesichtspunkte der amerikanischen Universitäten dafür maßgebend

Das dritte Handbuch kommt von dem Nachfolger Aldens an der Stanford-Universität, Professor Hardin Craig²⁾ — ein ausgezeichnetes Lehrmittel, das in der Art unseres Delius 21 Shakespeare Dramen mit Kommentar und einer ganz groß und breit aufgebauten Einführung versehen hat In diese sind die chronologisch geordneten Dramen gleichsam als fortlaufende Geschichte Shakespeares eingebettet Auf diese Weise illustrieren die Dramen die Lebens-

¹⁾ Raymond Macdonald Alden A Shakespeare Handbook. Revised and enlarged by O J Campbell New York, F S Crofts & Co, 1932 302 pp (\$ 1,50)

²⁾ Materials for the Life of Shakespeare, compiled by Pierce Butler Chapel Hill, University of North Carolina Press (London, Oxford University Press) 1930 200 pp (9 s)

³⁾ Hardin Craig Shakespeare A Historical and Critical Study with Annotated Texts of Twenty-one Plays Chicago (Atlanta, Dallas, New York) 1931, Scott, Foresman & Co 1194 pp (\$ 4)

geschichte und werden ihrerseits durch die biographischen Nachrichten erhellt. So ist das Ganze eine literarhistorische «Studie» und gleichzeitig eine musterhafte Einführung in die Shakespeare-Philologie. Eine allgemeine Einleitung behandelt Mittelalter und Renaissance, Shakespeares England, das vor shakespearesche Drama und die Theater in Shakespeares London. Daran schließen sich fünf Kapitel über die Chronologie der Shakespeare Dramen, die ästhetische Kritik, Ausgaben und Schauspieler, die Sprache, samt einer Liste der gebräuchlichsten Wörter mit veränderter Bedeutung, und endlich eine chronologische Tabelle. Dann wird Shakespeares Leben und Schaffen in vier Perioden dargestellt und durch die vollständig abgedruckten und am Fuß der Spalten kommentierten 21 Dramen illustriert. Ruhig, besonnen mit gesunder Kritik, einfach und klar in der Sprache, vermeidet diese Shakespeare Biographie die Aufstellung neuer Hypothesen und stellt nur mit staunenswertem Fleiß den heutigen Standpunkt der Shakespeare Kunde heraus. Es ist ein Handbuch, das man jedem Studenten wünschen möchte. Er findet hier alles, was er braucht, korrekt und leichtfaßlich beisammen. Wir können den Autor nur herzlich beglückwünschen zu diesem Werk.

Eines der besten und anregendsten Bücher, die in den letzten Jahren über Shakespeare geschrieben worden sind, ist das kleine zusammenfassende Buch von Dover Wilson¹⁾, «The Essential Shakespeare». Er selbst nennt es «Eine biographische Abenteuerfahrt». Nach zwei einleitenden Kapiteln über Shakespeare Bildnisse (in dem er sich von der Stratford-Büste und dem Droeshout-Stich abwendet und sich für das sogenannte «Grafton Portrait» des 24-jährigen elisabethanischen Junglings von 1588, vielleicht etwas überschätzend, entscheidet) und über die Bühne der Elisabethanischen Zeit folgt eine glänzende Schilderung des jungen Dichters und seiner adeligen Freunde, bei der man auch gerne den kühn hypothetischen Teilen lauscht. Mit E. K. Chambers möchte auch Dover Wilson die Wahrheit des auf Davenant zurückgehenden Gerüchts annehmen, daß Shakespeare vom Grafen Southampton 1000 Pfund bekommen habe, um damit sein Theater zu sanieren. Daß er mit Southampton und der Essex-Partei liiert war, möchte auch ich sicher glauben. Ich gehe nur insofern weiter als Dover Wilson, als ich überzeugt bin, daß Shakespeares «Verdusterung» (die er auch anerkennt) gerade dadurch hervorgerufen wurde, daß er noch im Essex-Putsch auf der Seite seiner adeligen Freunde stand und mit ihnen unter der Enttarnung litt, die ihm das Verhalten der Königin brachte. Die Erklärung des Satzes im 104. Sonett, «The mortal moon hath her eclipse endured», durch G. B. Harrison als auf eine schwere Krankheit der Königin 1596 bezuglich, scheint auch mir das Rätsel überzeugend zu lösen. Ich hatte schon 1916 (Übersetzung der Sonette in der Goldenen Klassiker Bibliothek) die Ansicht bekämpft, daß sich der Satz auf den Tod der Elisabeth beziehe und viel mehr angenommen, daß die Königin einer schweren Gefahr glücklich entgangen sei. Auch im übrigen freue ich mich mit Dover Wilsons Erklärung und Datierung der Sonette meistens übereinzustimmen im Gegensatz zu der rein «objektiven» Auffassung von Sidney Lee. Dagegen wurde ich manche Anspielungen auf die Zeitpolitik in den Dramen anders deuten. Die Shylock-Figur hat Sidney

¹⁾ J. Dover Wilson: *The Essential Shakespeare. A Biographical Adventure*. Cambridge University Press, 1932, 148 pp. (3 s. 6 d.)

Lee wohl mehr im Geist der Elisabeth-Zeit gesehen als Dover Wilson, der meint, daß Shakespeare durch Shylocks Mund Ermahnungen an Essex richte. Wurde Shakespeare dazu nicht lieber eine ihm sympathischere Figur, etwa Antonio, wählen? Ab und zu scheint mir die Chronologie nicht scharf genug zur Kontrolle allgemeiner Beobachtungen herangezogen zu sein. So beginnt doch die »düstere Periode« noch unter Elisabeth («Hamlet» und «Troilus») man kann also dafür nicht »the squalid peace« unter Jakob I., (von Dover Wilson mit »our cynical peace of Versailles« verglichen) verantwortlich machen. Man vergißt bei der Konstatierung des allgemeinen Pessimismus, der unter Jakob herrschte, zu leicht, daß die Dichter den König mit ganz anderen Augen ansahen als die Politiker. In diesem Abschnitt über die Tragödien gehört das, was über Lear gesagt wird, mit zum Schönen, was überhaupt über dieses Meisterwerk Shakespeares je geschrieben worden ist. Und in der künstlerischen Rekonstruktion liegt neben allem wissenschaftlichen Scharfsinn ein Hauptvorzug dieses schonen Buches, das jedem Shakespeare Freund Freude machen wird.

Unter den Datierungen von Dover Wilson fällt auf, daß er »Love's Labour's Lost« verhältnismaßig spät (1594) ansetzt. Diese Tendenz, die Entstehungszeit des Stücker an den ersten Druck (1597) heranzurücken, wirkt sich auch in der New Yorker Monographie von Rupert Taylor¹⁾ über das Datum dieses Stücker aus. Er mochte es in die Mitte des Jahres 1596 setzen, weil es ein Echo eines Aufzugs von drei Russen bei den Gray's Inn Revels 1594—1595 enthalte, und weil es den Streit zwischen Nash und Harvey 1592—1596 in den burlesken Figuren, wie die Affäre der englischen Hilfstruppen in Frankreich 1589—1596 in der pathetischen Gruppe widerspiegele. Ich kann mich nicht überzeugen, daß im ersten Falle nicht rein zufällige Übereinstimmung vorliegt.

Trotz der großen Gelehrsamkeit, die auf die Parallelen aus dem Streit zwischen Harvey und Nash aufgewendet ist, kommt man auch hier über das Gefühl eines Zwangs nicht hinaus. Daß Beziehungen zu den Ereignissen in Frankreich vorliegen, ist schon von Sarrazin (Sh. Jb. 30 und 31) ausführlich und überzeugend dargelegt worden und wird heute wohl allgemein anerkannt. Aber die Datierungsfrage läßt sich nicht entscheiden, wenn man die Stilentwicklung ganz außer acht läßt. In den vier Lustspielen »Errors«, »Gentlemen«, »Midsummer Night's Dream« und »Love's Labour's Lost« steht Shakespeare ganzlich unter dem Einfluß von Lyllys Stil. Am freiesten fühlt er sich seinem Meister gegenüber in »Mids«. Setzt man die drei anderen Stücker vor 1595 an — und dies dürfte auch von Taylor nicht bestritten werden — dann darf man LLL nicht aus der Reihe herauslösen.

Die Hamlet-Kritik wird zusehends realistischer. Das beweist auch das kluge, sympathische Buch von A. J. A. Waldock²⁾, das zur Abkehr von der älteren Hamlet Kritik Goethes und Coleridges aufruft. Nicht um den Hamlet,

¹⁾ Rupert Taylor: The Date of Love's Labour's Lost. New York, Columbia University Press (London, Oxford University Press) 134 pp. (18 s. 6 d. net.)

²⁾ A. J. A. Waldock: Hamlet. A Study in Critical Method. Cambridge University Press 1931. 100 pp. (5 s. net.)

wie ihn diese großen literarischen Führer gezeichnet haben, handelt es sich, sondern um Shakespeares Hamlet. Dieser ist keine historische Persönlichkeit, sondern ein Kunstwerk, und wenn wir mit unserer Logik und Psychologie nicht auskommen, so liegt das eben daran, daß ein Kunstwerk notwendig einseitig ist: die vom Interesse des Künstlers nicht beleuchtete Seite fehlt. Waldoock geht deshalb mit Recht vom Standpunkt des Zuschauers aus: nur was diesem unnatürlich, anstoßig erscheint, darf die Kritik beanstanden. Im Gegensatz zu dem theaterfreudigen Deutschland fußt aber in England die Kritik fast nur auf dem gelesenen Drama und strauchelt über manche Unebenheiten, die bei der Aufführung gar nicht hervortreten. Aber was der australische Gelehrte von Bradley sagt — daß sein Hamlet «besser», d. h. logischer, sei als der Shakespeares — läßt sich auch von den ästhetischen Kritikern Deutschlands sagen. Wir dürfen so lange nicht am Wort des Dramas zweifeln, als dies nicht deutlich vom Dichter gewünscht wird. Wenn aber Shakespeare gewünscht hatte, daß der Zuschauer an Hamlets Worten zweifeln soll, dann hatte er doch zunächst Horatio (in dem wir den Vertreter des gesunden Menschenverstandes, also des Dichters, sehen dürfen) daran zweifeln lassen. Nach dem ersten Monolog sieht Waldoock das Zentralmotiv in dem Verhältnis Hamlets zu seiner Mutter, wobei er gegen seine Prinzipien, im Anschluß an die Psychoanalytiker Jones und Freud, das — Shakespeare sicher fremde — sexuelle Element anerkennen mochte. Das Motiv von Mutter und Sohn war auch schon in der Novelle vorhanden, es ist nicht erst von Shakespeare hereingebracht worden. Überhaupt vermißt man den Vergleich mit der Quelle, wenn festgestellt werden soll, was Shakespeare aus eigenem erfunden habe. Daß Hamlet untätig sei und zögere, wird entgegen dem klaren Wortlaut des Monologs geleugnet. Aber im ganzen ist die Erklärung doch erfreulich gesund und wird auch demjenigen Genuß gewahren, der sie im einzelnen nicht immer billigen kann.

In die Diskussion über die Textgeschichte von Shakespeares Dramen, die in neuerer Zeit namentlich von A. W. Pollard und seinen Freunden und Gegnern so lebhaft geführt wird, hat Levin L. Schücking¹⁾ ein sehr bemerkenswertes Moment eingeworfen, das seine Rede in der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, «Zum Problem der Überlieferung des Hamlet Textes», zu einer der wichtigsten Einzelercheinungen in der jüngsten Shakespeare Literatur stempelt. Schücking weist darauf hin, daß die Zeitdauer eines elisabethanischen Dramas mit 2 bis 2½ Stunden angegeben wird, daß diese zeitgenössische Angabe sich aber nicht vereinigen läßt mit dem Umfang der 2. Quartausgabe des Hamlet, deren 4000 Zeilen bei der Aufführung im Old Vic in London über vier Stunden benötigten. Selbst wenn man zugibt, daß vielleicht die Einfachheit der elisabethanischen Bühne die Handlung rascher abwickeln ließ, als dies heute auch bei einer vereinfachten Bühne möglich ist, ist der Unterschied doch so groß, daß eine Erklärung gesucht werden muß. Schücking stellt nun eine sehr große Zahl von Dramen zusammen und findet, daß ihre Länge im allgemeinen 2000 bis 2500

¹⁾ Levin L. Schücking: Zum Problem der Überlieferung des Hamlet Textes (Berichte über die Verhandlungen der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, Philologisch-historische Klasse 83. Bd. 1931, 4. Heft) Leipzig, S. Hirzel 1931, 42 S. (RM 1,55)

Verse betragt, daß ausnahmsweise langere Stucke vorkommen, daß aber bei Shakespeare diese Ausnahme zur Regel geworden ist Shakespeares Stucke sind ungewohnlich lang Wie ist das zu erklaren? Schucking meint, daß eine Ausnahmestellung Shakespeares in der Weise, daß fur seine Stucke eine langere Spielzeit angesetzt wurde, nicht in Frage kommen durfte Es bliebe also nur ubrig, anzunehmen, daß bei der Auffuhrung die Stucke gekurzt wurden Das muß schon ein rucksichtsloses Zusammenstreichen gewesen sein, und man wundert sich naturlieh, daß Shakespeare, der mit dem Theater so eng Verwachsene, seine Stucke nicht von vornherein darauf angelegt hat Daß Kurzungen bei der Auffuhrung die Regel waren, geht aus der Vorrede zur Beaumont Fletcher-Folio hervor Aber der Unterschied ist fur Shakespeare doch auffallender als fur irgendeinen anderen Dichter, vielleicht ausgenommen Ben Jonson Dann steht Shakespeare aber nicht mehr als der reine Theatermann da, der keine literarischen Aspirationen hatte, sondern er stellt sich neben Ben Jonson und schreibt seine Stucke nicht nur fur die Auffuhrungen, sondern auch fur den Leser Schucking glaubt m E mit Recht, daß Shakespeare, wenn nicht fur den Druck, so doch fur die Abschrift seiner Stucke, die er hohen Gonnern als Dedikationsexemplare geschenkt habe, von vornherein dichtete Ich selbst mochte allerdings daran fest halten, daß Shakespeare auch den Druck seiner Dramen, so wie er uns in der Folio vorliegt, im Einvernehmen mit Ben Jonson selbst geplant hat Die Auffuhrungen Schuckings werden gewiß noch zu mancher Diskussion anregen

Nicht fur die Gelehrten sondern fur jeden Shakespearefreund hat J A Chapman¹⁾ in Calcutta den Sinn des Hamlet Dramas und den Charakter seines Helden und der Ophelia in einer kleinen Schrift dargelegt Er sieht — ahnlich wie Schick — in Hamlet den Helden, den starken Charakter und den Beherrscher der Gedanken, der tragisch enden muß, weil er die Ermordung seines Vaters nicht durch einen neuen Mord an seinem Oheim rachen kann, ohne schuldig zu werden Das Orestes Problem ist in eine christliche Sphare übertragen In Hamlet aber sieht Chapman mit Keats Shakespeares eigene Personlichkeit Hamlets Denken ist Shakespeares Denken Auch die Personlichkeit des Kritikers tritt sympathisch hervor in der anspruchlosen Schrift, der man viele Leser wunschen mochte, damit die funf anderen druckfertigen Aufsätze des Verfassers uber Shakespeare Stucke erscheinen können

Zwanzig Jahre nach dem ersten folgt der zweite Band von Schicks majestatischem Corpus Hamleticum²⁾ Auch dieser bringt das erste Problem, die Geschichte vom Gluckskind mit dem Todesbrief, der das Fridolins-Motiv verbunden ist, noch nicht zum Abschluß Hatten wir im ersten Band die indischen und die daraus abgeleiteten orientalischen Erzählungen erhalten, alle in kriti-

¹⁾ J A Chapman Papers on Shakespeare I Hamlet Oxford University Press, 1982 39 pp (2s net)

²⁾ Corpus Hamleticum Hamlet in Sage und Dichtung, Kunst und Musik Herausg von J Schick I Abteilung Sagengeschichtliche Untersuchungen 2 Band Das Gluckskind mit dem Todesbrief Europäische Sagen des Mittelalters und ihr Verhältnis zum Orient Otto Harrassowitz, Leipzig 1982 X, 405 pp (RM 30 —)

schen Texten in Originalsprache und Originalschrift, mit Ausnahme der später entdeckten und zuerst im Shakespeare Jahrbuch 50 (1914) abgedruckten chinesischen Version, der zeitlich ältesten, so folgen hier die europäischen Weiterbildungen, die byzantinische Sage von Konstantin oder Constans, die auf indische und vielleicht christlich ägyptische Quellen zurückgeht und in alt französischen Erzählungen lebt, dann davon abgeleitet die italienische Version der Erzählung von Florindo und Chiarastella, und endlich die deutsche Kaisersage, wie sie zuerst, auf Kaiser Heinrich III bezogen, zweifellos in Anlehnung an die byzantinische Konstantinsage, Gottfried von Viterbo in seiner Kaiserchronik erzählt, mit all den zahlreichen Abzweigungen. Jacobus a Voragine hat sie in seine Legenda Aurea übernommen, von da dringt sie in die Gesta Romanorum, wo sie in einer jüngeren Version von einem Kaiser Hannibal erzählt wird. Dann sorgt Martinus Polonus, auf der Legenda Aurea seines Ordensbruders fußend, für spätere Verbreitung. So kommt die Erzählung zu Hans Sachs und Lope de Vega. Ersterer hat sie auf den König Dagobert übertragen. Ein «Intermezzo» wird dann vom Verf. benutzt, um die Geschichten von Urias, Bellerophon und Kai Chosrau — diese als Übertragung der Kyrossage — auszuschließen als der Hamletsage wesensfremd, jedenfalls nicht urverwandt. Neben ihnen stehen ähnliche Sagen aus Babylonien, Indien und Griechenland, die alle herangezogen, aber mit Recht abgewiesen werden. Zu diesen Briefgeschichten gehört die Erzählung von Pausanias bei Thukydides, sowie der arabische Mutalammis Brief. Beide dürften historisch sein. Dagegen spielt die Fridolin Sage in anderen arabischen Erzählungen eine große Rolle. Urias Briefe aus Spanien (Die Infanten von Lara) und aus Irland (Corc mac Lugdach) bilden den Schluß des reichen Bandes, dem noch ein Kranz von Nachträgen und Berichtigungen angehängt ist. Was noch fehlt — die modernen Märchen und die endliche Überleitung zu Amlethus selbst — soll ein dritter Band bringen. Wieder findet, wie im ersten Band, die Methodik der Sagenforschung reiche Ausbeute der Weg, den eine orientalische Erzählung nach Europa einschlägt, wird vielfach, wenn auch nicht überall abschließend, erhellt, die Frage, ob Indien immer das gebende, nicht auch das aufnehmende Land in der Erzählung sei, wird eingehend erörtert. Niemand, der den neuen Band durchzustudieren versucht — aber freilich niemand ist auch mit den Sprachkenntnissen des grundgelehrten Verfassers ausgerüstet — wird ihn aus der Hand legen, ohne reichste Belehrung und Anregung daraus geschöpft zu haben. Möge der dritte Band bald folgen und damit die erste Abteilung des Monumentalwerkes zum glücklichen Abschluß bringen.

Elmer Edgar Stoll¹⁾ ist der originellste unter den amerikanischen Shakespeare Forschern, und eine Sammlung seiner Aufsätze bedeutet immer einen höchst willkommenen Beitrag zu einer vorurteilslosen, von der hergebrachten Betrachtungsweise losgelosten Erkenntnis des Dichters. Von dem Bande «Poets and Playwrights» machen die drei Aufsätze über Shakespeare über die Hälfte des Umfanges aus. Ben Jonson, Spenser, Milton treten daneben in den Schatten. Wir erhalten die früher erschienenen Aufsätze über Cleopatra und Henry V,

¹⁾ Elmer Edgar Stoll *Poets and Playwrights — Shakespeare, Jonson, Spenser, Milton*. The University of Minnesota Press. Minneapolis 1930. 304 pp. (\$ 3.00)

sowie «Shakespeare and Milton in the Hands of the Learned» (eine Kritik der modernen literarhistorischen Methode), und dazu den sehr umfangreichen neuen Aufsatz über Shakespeare und die Modernen (Corneille, Racine, Ibsen), der eine außerordentlich bemerkenswerte Analyse der dramatischen Technik Shakespeares im Vergleich mit den späteren Dramatikern bietet. Der Aufsatz über «Heinrich V.» (1921 vor dem Londoner King's College vorgetragen, 1922 als Einleitung zu einer Schulausgabe gedruckt) ist hier von allen Flecken einer antideutschen Nachkriegspropaganda gereinigt, was wir dankend anerkennen. Sehr gut wird Stolls kritische Methode durch den Aufsatz über Cleopatra charakterisiert, in dem er sich hauptsächlich gegen Schücking wendet. Schücking, der Stoll methodisch sonst nahesteht — auch er ist ja ein Feind aller traditionellen Kritik — hat im Charakter der Cleopatra einen «Bruch» sehen wollen, weil sie zuerst die bloße Dirne, nachher die stolze Königin sei. Mit Recht widerspricht ihm Stoll mit dem Bemerkten, daß eine so strenge Scheidung in Shakespeares Stück garnicht vorkomme, daß aber auch eine Entwicklung zur Hoheit im Angesicht des Todes bei Shakespeare durchaus nicht unerhört sei. Aber auch Stoll scheint mir hier zu weit zu gehen, wenn er den Betrug der Cleopatra bei der Aufstellung des Verzeichnisses ihrer Schätze als Absicht Shakespeares erklärt, sie als diebische Zigeunerin hinzustellen. Hier — wie auch an anderen Stellen — kann nur der Vergleich mit Plutarch die Erklärung bringen. Wozu treiben wir denn Quellenuntersuchungen, wenn wir sie nicht zu solchen Fragen heranziehen? Die ganze Stelle aber steht fast wortlich ebenso bei Plutarch. Nur daß der Vergleich deutlich zeigt, daß Shakespeare das Bestreben hat, Cleopatra nicht vulgar erscheinen zu lassen, sondern königlich, sie stürzt sich nicht im bloßen Hemd auf ihren verräterischen Diener, um ihn mit Ohrfeigen zu traktieren, zum Gaudium des Octavius, der die beiden lachend trennt. Es hat meines Erachtens keinen Sinn, Shakespeares Absichten erkennen zu wollen, ohne genau zu beobachten, was er vor sich liegen hatte, und was er an seinem Material für Änderungen vornahm. Stolls ausgezeichnete Studie hatte durch Beobachtung dieser Regel gewiß noch gewonnen. Auf die besondere Bedeutung des Aufsatzes über Milton als Puritaner kann hier nur eben hingewiesen werden. Einer der besten Kenner nicht nur der elisabethanischen, sondern auch der Weltliteratur in ihren Haupterscheinungen spricht in diesen Aufsätzen zu uns.

Eine wertvolle Gabe hat die Shakespeare Association¹⁾ ihren Mit-

¹⁾ Shakespeare Association Facsimiles. A series of rare texts illustrating life and thought in Shakespeare's England.

No 1 A Dialogue Concerning Witches and Witchcraftes, 1598, by George Gifford. With an introduction by Beatrice White.

No 2 Skiaetheia, or a Shadow of Truth in Certain Epigrams and Satyres, 1598, by Everard Guilpin (Intro. by G. B. H.).

No 3 A Health to the Gentlemanly Profession of Serving-Men By I. M. 1598. With an Introduction by A. V. Judges.

No 4 J. Norden. Vicissitudo Rerum 1600. With an Introduction by D. C. Collins.

Published for the Shakespeare Association by Humphrey Milford, Oxford University Press, 1981 (6 s. each).

ghedern für 1981 beschert vier Bände kulturgeschichtlich interessanter elisabethanischer Texte sind in dem billigen Replika-Verfahren reproduziert und unter der Leitung des bewährten Kenners elisabethanischer Kultur, G. B. Harrison, herausgegeben worden. Der erste Band ist ein Dialog über Hexen und Hexerei von dem puritanischen Pfarrer George Gifford. Es sind bürgerlich aufgefaßte Hexen, die keinerlei romantische Attribute oder Fähigkeiten haben, nur alte Weiber, die der Teufel benutzt, um ihren Mitbürgern zu schaden. Die Herausgeberin, Beatrice White, meint, die Hexen in Shakespeares *Macbeth* seien «Gifford's witches continentalised» das ist wohl nicht ganz richtig, denn Shakespeare hat die romantische Auffassung von Holinshed übernommen, dem sie wieder durch die volkstümliche Überlieferung Schottlands zugeflossen ist.

Das zweite ist «*Skaletheia*», die wichtige Satirensammlung, als deren Verfasser Everard Gulpin, ein Cambridger Student und Londoner Jurist († 1620), von Harrison festgestellt wird. Es sind höchst ergötzliche Bilder aus dem Jahre, wo Shakespeare und Jonson sich trafen, um «*humours*» zu suchen. Wichtig ist die Anwendung der Schilderung Bolingbrokes in Shakespeares «*Richard II*» auf Essex — drei Jahre vor der Aufführung von «*Richard II*» am Vorabend des Putsches. Aber Gulpin ist ein Feind von Essex.

Band 3 enthält die humoristische Schilderung des Lebens der «*Gentle manly Servingmen*», der feinen Diener im vornehmen Haushalt, die sich nicht mehr halten können, nachdem die gute alte Zeit dahin ist. Das Datum ist ebenfalls 1598, aber das Rätsel der Verfasser-Initialen zu lösen, ist auch dem gegenwärtigen Herausgeber nicht gelungen (Jarvis Markham und John Marston hatte schon Collier abgelehnt).

Band 4 endlich ist John Nordens, des Kartographen, religiös-melancholische Dichtung «*Vicissitudo Rerum*. The interchangeable courses and varietie of things in this world» von 1600. Die Facsimilebände sind auch in der Form von großem Wert für Studien über die Sprache der elisabethanischen Texte. Hat man doch außerhalb Englands nur wenige Bücher aus Shakespeares Kreis im Original zur Verfügung. Daher gebührt dem gelehrten Herausgeber unser besonderer Dank.

Eine sehr bedeutsame Publikation ist die auf einem riesigen Material aufgebaute Untersuchung von Douglas Bush von der Universität Minnesota, «*Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*»¹⁾. Sie verfolgt die Einwirkung der klassischen Mythologie auf die englische Renaissance, wobei der Verfasser Mittelalter und Frührenaissance, also vor allem Chaucer, in der Einleitung auch noch heranzieht und auf breitem Untergrund ein Bild der ungeheuren Wirkung des antiken Mythos in der Renaissance bis zu Milton verfolgt, den er als Abschluß der großen humanistischen Renaissancebewegung würdigt. Auch andere haben vor ihm einzelne Abschnitte dieses klassischen Einflusses untersucht oder haben einzelne Probleme, wie die Abgrenzung der Begriffe Antike, Humanismus, Renaissance vorweggenommen. Aber niemand hat bisher eine Zusammenfassung der ganzen Fragen gewagt, deren Beantwortung uns erst das Verständnis der englischen Literatur im Jahrhundert

¹⁾ Douglas Bush *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry* Minneapolis: The University of Minnesota Press, London, Oxford University Press 1932. 360 pp. (\$ 4.00).

ihrer höchsten Blüte ermöglicht. Allerdings ist gerade das Drama aus der Untersuchung ausgeschaltet. Es sind die Dichtungen mit antik mythologischem Thema, die selbstverständlich das Interesse vorzüglich erregen, und die ja schließlich auch maßgebend sind für den Geschmack der Renaissance. Natürlich steht Ovid oben an als derjenige Dichter, der in allen Schulen gelesen wurde, der den englischen Schriftstellern von Jugend an vertraut war und ihnen als Muster mythologischer Erzählungskunst vorschwebte. Bush zeigt, daß der Klassizismus der englischen Renaissance stark mittelalterlich, gotisch, eingestellt war. Ich habe in meiner Darstellung der Renaissance Literatur in Walzels Handbuch der Literaturwissenschaft nachzuweisen gesucht, daß dies im wesentlichen auf Caxtons Übermittlung der burgundischen Form der Renaissance und auf den Chaucer Kult des 16. Jhs zurückgehe. Bush beweist aber zum ersten Mal, daß selbst Milton, wenn auch als Letzter, noch zu dieser gotischen Renaissance gehört, daß erst bei Dryden und seinem Kreis die letzte Spur davon verschwunden ist. Im Gegensatz zu Schürmers Buch über «Antike, Renaissance und Puritanismus» haben wir es mehr mit der einzelnen Einwirkung der Antike zu tun als mit den großen geistesgeschichtlichen Fragen. Aber gerade als Nachschlagewerk hat das Buch von Bush eine große Bedeutung, und jeder, der über die Zeit Shakespeares arbeitet, wird es zu Rate ziehen müssen.

Eine feinsinnige Studie über die Krisis im Schaffen des Dichters ist das «The English Poetic Mind» betitelte Buch von Charles Williams¹⁾, das, ausgehend von Wordsworths «Prelude», wo dieser sein eigenes Wachstum als Dichter schildert, auch in Shakespeare und anderen großen und kleineren Dichtern das selbe Bild wiederfinden will. Diese Krisis wird bei Shakespeare nicht durch den «Hamlet», sondern durch «Troilus und Cressida» gekennzeichnet, wo Shakespeare Abschied nimmt von dem freudigen Schaffen der Jugendstücke und zur zweiten Periode, der der großen Tragödien und Romanzen, übergeht. Man wird in dem Buche viele feine Beobachtungen finden, wenn auch diese sich nicht immer auf einen objektiven gemeinsamen Nenner bringen lassen, und vielleicht die Verschiedenheit der Individualitäten die Entwicklung nicht so einheitlich werden läßt, wie sie dem Verfasser vorschwebt. Aber für Shakespeare hat er zweifellos ein schönes und klares Bild der poetischen Entwicklung gezeichnet.

Ein «Goethebuch im Goethejahr» nennt L. M. Price die schöne Neubearbeitung seines 1919 erschienenen Handbuchs «English German Literary Influences», das jetzt den klareren Titel «The Reception of English Literature in Germany» bekommen hat²⁾. Es ist ebenso ein Shakespeare Buch, denn das wichtigste und das einheitlichste Kapitel ist doch das über Shakespeare in Deutschland. Da ich über die frühere Ausgabe in diesem Jahrbuch 57, 102 ausführlich referiert habe, darf ich mich hier kurz fassen. Das Handbuch hat seinen Wert bewiesen bei all denen, die Einzeluntersuchungen über den Einfluß

¹⁾ Charles Williams: The English Poetic Mind. Oxford, Clarendon Press 1932. 214 pp. (7/6 net.)

²⁾ Lawrence Marsden Price: The Reception of English Literature in Germany. University of California Press, Berkeley, California, 1932. 596 pp. (\$ 6.50)

der englischen Literatur auf die deutsche unternommen haben, es wird in der erneuerten Form noch mehr geschätzt werden. Die Bibliographie ist bis Ende 1981 fortgeführt worden. Mein in der früheren Besprechung geäußelter Wunsch nach einer Bibliographie der Übersetzungen ist wohl aus finanziellen Gründen unerfüllt geblieben. Wie ich sehe, hat Professor Price eine besondere Arbeit in Vorbereitung, die neben den Übersetzungen auch die Nachdrucke englischer Autoren in Deutschland verzeichnen soll. Das wäre eine höchst wertvolle, freilich auch sehr große Muhe erfordernde Publikation. Aber zunächst wollen wir uns freuen, daß wir das vorliegende Handbuch als Frucht des Fleißes und der gleich großen Gelehrsamkeit des Verfassers bekommen haben. Seiner grundlichen Kenntnis der deutschen Literatur entspricht auch die vorurteilslose Anerkennung deutscher Leistung, besonders auch auf dem Gebiet der Aufnahme und Pflege Shakespeares in Deutschland. Bei dem Abschnitt über Richard Wagner wurde ich gerne einen Hinweis auf dessen Bearbeitung von «Maß für Maß» in der Jugendoper «Das Liebesverbot» sehen. Daß Wagner in Shakespeares Werken keinen Gipfel der dramatischen Kunst anerkannt habe, geht aber aus der p. 388 zitierten Stelle nicht hervor. Es handelt sich dort um einen Vergleich der elisabethanischen Shakespeare-Bühne mit der — romantisch-realistisch gedachten — Bühne der Zukunft, keineswegs um die dramatische Dichtung. Wagner sagt ja (ed. Golther 3, 110): «Wie der Karren des Thespis in dem geringen Zeitumfange der athenischen Kunstblüte sich zu der Bühne des Äschylos und Sophokles verhält, so verhält sich die Bühne Shakespeares in dem ungemessenen Zeitraum der allgemeinen menschlichen Kunstblüte zu dem Theater der Zukunft.»

Das Goethe-Jahr 1982 hat uns auch zwei bedeutsame Bücher aus England gebracht. Eine sehr sorgfältige Untersuchung über Goethes Bekanntschaft mit der englischen Literatur von dem Oxford-Reader in German James Boyd¹⁾ enthält als erstes und wichtigstes Kapitel auf 80 Seiten Goethes Verhältnis zu Shakespeare. Als Schüler Shakespeares hat Goethe den «Gotz» geschrieben, das erste große Werk seines Ruhms. Kaum eine Szene gibt es im «Gotz», die nicht ein Vorbild in einem von Shakespeares Dramen hatte. Und es ist erstaunlich, wie viele dieser Stücke Goethe damals im Kopf gehabt haben muß. «Romeo und Julia» hat Goethe Wort für Wort und Satz für Satz für seine Theater Einrichtung durchgearbeitet und beweist sich hier als ausgezeichnete Kenner der englischen Sprache wie als Meister des deutschen Ausdrucks, so daß er fast immer genauer und treffender ist als Schlegel. Für «Hamlet» hat er im «Wilhelm Meister» die ausführlichste dramaturgische Kritik geliefert, die grundlegend für die Auffassung des Stückes im ganzen 19. Jahrhundert geworden ist. Nicht weniger als 16 Kapitel seines Romans beschäftigen sich mit der Interpretation und Inszenierung von Shakespeares tiefinnigster Tragödie. Vielleicht wünschte sich Goethe auch vom «Hamlet», ebenso wie von «Romeo und Julia», eine vereinfachte Ausgabe für sein Theater. Boyd untersucht dann der Reihe nach die Shakespeare Dramen, die Goethe gelesen, erwähnt oder benutzt hat. Die Zitate Goethes sind keineswegs auf Dodds «Beauties of Shake-

¹⁾ James Boyd: Goethe's Knowledge of English Literature [Oxford Studies in Modern Languages and Literature, ed. H. G. Fiedler] Oxford, Clarendon Press 1982. 310 pp. (15 s. net.)

speare» beschränkt, wenn auch das kleine Buchlein ihn auf viele schöne Stellen aufmerksam gemacht haben wird. Auch die übrigen Teile des Buches, die Goethes Bekanntschaft mit der sonstigen englischen Literatur scharfsinnig nachspüren, machen es zu einem wissenschaftlich wertvollen Handbuch. Daß Goethes Überschatzung des dichterischen Genies von Lord Byron im heutigen England auf Widerspruch stößt, ist verständlich.

Das zweite Goethe Buch ist die geistreiche Monographie des neuen Professors des Deutschen in Manchester, Barker Fairley, «Goethe as revealed in his Poetry»¹⁾ Das Thema ist umfassender, aber das Verhältnis zu Shakespeare steht auch hier am Anfang und am Schluß. Goethe als «Lehrling Shakespeares» mit «Gotz» und «Egmont» macht den ersten Abschnitt dieses raschen und doch nicht an der Oberfläche haftenden Überblicks über Goethes Entwicklung und Wesen aus. Auf «William, Stern der höchsten Höhe» folgt dann «Lada, Glück der nächsten Nahe», Goethe als Schüler von Charlotte mit «Iphigenie» und «Tasso» und Goethe als Klassizist. Natürlich steht der «Faust» im Mittelpunkt, gleichzeitig wird er als gewollte Dichtung (außer dem Urfaust) der ungewollten Gelegenheitsdichtung (im höchsten und umfassendsten Sinn) gegenübergestellt. In dem Schlußabschnitt «The Objective Poet» wird dann der Vergleich mit Shakespeare gezogen, dem einzigen Großen, der einen Maßstab für Goethe bietet. «While Goethe submits and allies himself to nature, Shakespeare with his kingly mind confronts nature and dominates it, Goethe is the functional, instinctive, unpractical poet, writing — or not writing — because he cannot help it, Shakespeare the voluntary poet, managing himself with consummate generalship in every situation, Goethe is the poet who learns, probes, watches, discovers, suffers defeat, feels his way, Shakespeare the poet who stands up valiantly against a turbulent universe and asserts his Promethean mastery over it, Goethe is the man of science who must explore his world with patience and self subordination, Shakespeare, the man of the Renaissance who in titanic self reliance makes the world obey him and move at his command» Shakespeare und Goethe sind die große Antithese von Intellekt und Natur — dabei findet Fairley, daß Goethes schaffendes Leben sich in der Natur konzentriert, Shakespeares im Intellekt, Goethes im Bewußtseinsobjekt, Shakespeares im Bewußtseinssubjekt. Es ist ein Buch das, auf selbständigem Denken fußend, dem Engländer Goethes Wesen verständlich macht und das in diesem Sinn auch von uns Deutschen mit Dankbarkeit begrüßt zu werden verdient.

Dem verstorbenen Direktor der Standard Oil Company Henry C Folger, dem Begründer der prachtvollen Shakespeare-Bibliothek in Washington, hat seine Witwe in einem Buche ein Denkmal gesetzt, das ihn als Mensch und Shakespeare Sammler schildert²⁾ Das weiteste Interesse wird der Beitrag von A S W Rosenbach erwecken, «Henry C Folger as a Collector», der die Entstehungsgeschichte und den Umfang seiner seit etwa 1889 unter Mitarbeit seiner

¹⁾ Barker Fairley: Goethe as revealed in his Poetry. London and Toronto, J. M. Dent and Sons, Ltd. [1932] 210 pp.

²⁾ Henry C Folger, 18 June 1857—11 June 1930. New Haven, Privately printed. 1931.

Gattin mit feinem Verstandnis zusammengestellten Sammlung von Shakespeareana schildert. Jetzt ist sie als «Folger Shakespeare Library» in Washington einem weiteren Forscherkreis zugänglich geworden. Die Sammlung, bei deren Zustandekommen alle Gesichtspunkte der Shakespeareforschung berücksichtigt wurden, enthält neben vielen kostbaren, z. T. ersten und einzigen Einzeldrucken als Kern ungefähr 80 Exemplare der ersten Folio und insgesamt fast 200 Stücke der vier Folioausgaben. So umfaßt sie alle Text-, Titel- und Druckvariationen. Ergänzt wird sie durch eine vollständige Zusammenstellung aller «Gesammelten Werke», durch Manuskripte, illustrierte, vertonte und die bedeutendsten kommentierten Ausgaben, durch Portraits, Theaterzetteln, viele Quellenwerke und Ausgaben zeitgenössischer Dichtungen und Bücher, die Shakespeare nennen. Ihre ganze Bedeutung wird erst in systematischer Forschungsarbeit voll herausgestellt werden können, wenn auch Rosenbachs Übersicht bereits einen Eindruck ihres ungeheuren literarischen Wertes vermittelt.

II Einzelreferate

Paul V. Rubow, Shakespeare paa dansk. Et Udsnit af den litterære Smags Historie. København, Levin og Munksgaards Forlag 1932. 110 S.

Als ich 1929 im 65. Bande dieses Jahrbuchs (N F VI, S. 209—214) Valdemar Østerbergs danische Shakespeareübersetzung besprach, glaubte ich dieser gewichtigen Leistung dadurch am ehesten gerecht zu werden, daß ich sie in die Geschichte der danischen Shakespeareübersetzungen einreichte. Es ist mir damals leider entgangen, daß Martin B. Ruud bereits einige Jahre vorher in «An Essay toward a History of Shakespeare in Denmark» (Research Publications of the University of Minnesota. Studies in Language and Literature N 8. Published by the University of Minnesota. Minneapolis Febr. 1920) auf S. 1—44 eine Übersicht über die danischen Shakespeareübersetzungen gegeben hatte. Die notgedrungen fluchtige Skizze, die ich seiner Zeit ohne Vorarbeiten gab, und auch Ruuds sachlich zuverlässige Übersicht wird jetzt ersetzt durch die hier zu besprechende gediegene und feinsinnige Arbeit, welche der Nachfolger Wilhelm Andersens auf dem Kopenhagener Lehrstuhl für nordische Literatur herausgebracht hat.

Sein Interesse für das Übersetzungsproblem hat Rubow schon 1929 in einer Schrift über Originale und Übersetzungen bekundet, und wenn er in der vorliegenden Arbeit die danischen Shakespeareübersetzungen untersucht, so will er damit zunächst einmal das Versprechen einlösen, das Übersetzungsproblem auf einer breiteren Grundlage zu studieren, es «mit Hilfe eines großen Beispiels zu beleuchten». Es ist also das Übersetzungsproblem als solches, das ihn interessiert, die Frage nach der Möglichkeit und den Aufgaben einer danischen Shakespeareübersetzung, indem er die Antwort auf diese Frage auf historischem Wege, durch eine eingehende und durch zahlreiche Beispiele erläuterte Analyse vor allem der größten und wichtigsten Übersetzungen bis 1930 gibt, zeigt er zugleich sehr instruktiv und forderlich Wandlungen des dichterischen Stils und des literarischen Geschmacks. «Shakespeare auf dänisch», nicht «Shakespeare in Danemark», heißt das Thema des Buches. Auf die Behandlung dieses weiter-

greifenden Themas verzichtet Rubow ebenso wie Ruud. Der amerikanische Forscher vermittelt zwar auch noch eine Übersicht über danische Shakespearekritik und Shakespeareforschung (S. 45—83) und über Shakespeare auf der dänischen Bühne (84—113, dazu als Anhang zwei Seiten Tabellen), aber das Kapitel über den geistigen und literarischen Einfluß Shakespeares auf Danemark schließt auch er aus und begnügt sich damit, durch die Darstellung der »äußeren Geschichte« erst einmal die Voraussetzungen für jene letzte und doch wohl höchste literar und geistesgeschichtliche Aufgabe zu schaffen.

Mit Befriedigung darf ich feststellen, daß Rubow (ebenso wie Ruud) an baren Tatsachen nur wenig mehr beibringt als meine oben erwähnte Rezension. Es handelt sich dabei fast nur um Bruchstücke von Übersetzungen, die in Zeitschriften erschienen, so die beiden bekannten Monologe von Hamlet und Macbeth, die der spätere politische Aufklärer Malte Conrad Bruun, noch ein Jungling, 1796 in seiner Zeitschrift *Suada* abdruckte, und zwei Bruchstücke einer »Casar«-Übersetzung, welche der von mir in anderem Zusammenhang genannte geschäftige Shakespearefreund Knud Lhyne Rahbek in zwei seiner Zeitschriften veröffentlichte (*Minerva* 1800, *Tilskueren* 1804), bemerkenswert ist, daß beide Übersetzer — noch vor Foersom — den Versuch machten, Shakespeare in Blankversen wiederzugeben. Man erfährt weiter aus Rubow, daß der Schauspieler Foersom, der sich als erster an eine Übersetzung von Shakespeares sämtlichen tragischen Werken wagte und sie 1807 in Buchform herauszugeben begann, schon vorher und während des Erscheinens (1804—1807, 1811) einzelne Proben in Zeitschriften veröffentlichte, offenbar, um so das Interesse des Publikums für eine Sache zu gewinnen, um die er ein volles Jahrzehnt, von 1803 bis 1813, mit der Direktion des Königl. Theaters in Kopenhagen einen hart näckigen Kampf führte. Man erfährt von einer Übersetzung von »Antonius und Cleopatra«, welche die von mir in anderem Zusammenhang erwähnte, solcher Aufgabe nicht gewachsene Sille Beyer 1860 im Schubothschen Verlag in Kopenhagen erscheinen ließ. Man erfährt endlich aus Rubow (und Ruud), daß schon 1845 bis 1850 auf Einladung desselben Verlags der Literat Offe Høyer eine Art Gesamtausgabe eines danischen Shakespeare veranstaltete, indem er ältere Übersetzungen von Foersom, Wulff, Rahbek, Boye abdruckte und in eigener Übersetzung »Maß für Maß« und »Was ihr wollt« (letzteres wohl zusammen mit Wulff) beifügte. In diesem Unternehmen spricht sich das Bedürfnis der Zeit nach einem vollständigen Shakespeare aus, das Foersom Wulffs Übersetzung nicht befriedigte. Diesem Bedürfnis hatte das schon 1833 begonnene Unternehmen des von mir beiläufig erwähnten H. Chr. Wosemose entsprechen wollen, das dann gleich nach dem ersten Bande ins Stocken geriet. Das gleiche Bedürfnis, aber freilich auch das Bewußtsein von der Unzulänglichkeit des bisher Geleisteten, das Fehlen einer autoritativen und stilsicheren Übersetzung war die Ursache dafür, daß, wie Rubow (S. 27) erwähnt, bis hin zu Lembcke die Übersetzung von Schlegel-Tieck in Kopenhagen und der Provinz stark verbreitet war und nach ihr zumeist zitiert wurde. Wenn endlich Lembckes abgeblaßte klassizistische Shakespeare-Übersetzung, wie Rubow (S. 48/49) feststellt, sich auch heute noch kanonischer Geltung erfreut und von Osterbergs meisterlicher Wiedergabe nicht verdrängt ist, so geschieht das nicht nur, weil Lembcke sprachlich den Zusammenhang mit der Klassik, den auch heute noch vielgelesenen Dichtern des danischen »Goldalters«, wahrte, sondern weil es die einzige vollständige Übersetzung ist.

während Østerberg sich auf die zehn Werke beschränkt hat, die ich 1929 hier anzeigte

Nach dem Plan seiner Untersuchung geht Rubow auch auf die danischen Übersetzungen von Shakespeares nichtdramatischen Werken ein, die ich 1929 beiseite lassen konnte «Venus und Adonis» ist 1819 und 1894, von Oehlenschläger und Nicolai Nielsen übersetzt, im Druck erschienen Von den Sonetten ist, von Einzelübersetzungen abgesehen, 1885 eine Gesamtausgabe herausgekommen in einer für alle späteren Shakespeareübersetzungen vorbildlichen Wiedergabe von Adolf Hansen, der wie Østerberg in seiner Person den Philologen und Dichter verband

Nicht in der Mehrung des reinen Tatsachenmaterials liegt das eigentliche Verdienst von Rubows Schrift, sondern in der Würdigung und Wertung des schon bisher als bloße Tatsache Bekannten Übersetzerpersönlichkeiten wie Joh. Boye und Nils Rosenfeldt, Theodor Ewald und Niels Møller (den ich in meiner Besprechung irrtümlicherweise zu einem Freunde des Dichters J. P. Jacobsen gemacht habe) treten nach ihrem Willen und Wirken, mit Vorzügen und Grenzen, in ihrem Zusammenhang mit der allgemeinen geistigen Entwicklung und mit der Shakespeare-Rezeption in Dänemark deutlich vor den Leser hin. Den Löwenanteil, das ganze zweite Kapitel mit insgesamt 30 Seiten, erhält Edvard Lembcke. Das ist durchaus begreiflich. Denn Lembckes Übersetzung ist nicht nur die noch heute am meisten verbreitete und überdies die einzige vollständige. Es läßt sich auch das eigentliche Problem des Übersetzens, das, wie wir sahen, Rubow am meisten interessiert und das sich auf die Grundfrage zurückführen läßt, ob und wie man die Werke eines Dichters ohne Beeinträchtigung ihres eigentümlichen Charakters in einer anderen Sprache mit ihrer eigenen Struktur und eigener Tradition wiedergeben könne, besser als an späteren «realistischen» Übersetzern an dem stark traditionsgebundenen Lembcke studieren. Inzwischen hat denn auch Rubow noch einmal, im 8. Jahrgang der *Acta philologica scandinavica* (Kopenhagen 1933, S. 97—135), eine Anzahl der Lembckeschen Übertragungen eingehend analysiert. Diese Analyse wird geradezu zu einer Rettung der alten Foersomschen Übersetzung, die Lembcke zwar, soweit sie reichte, als Vorarbeit benutzt hat, die aber später über seiner eigenen Übersetzung vergessen worden ist. Es stellt sich heraus, daß Foersoms nicht immer korrekte, aber oft genial intuitive Übersetzung der glatten Lembckeschen durchweg überlegen ist und, soweit Østerbergs Shakespeare reicht, nur von dieser meisterlichen Leistung übertroffen wird. Auch in seinem Buche berichtet Rubow des öfteren ältere Urteile der Literaturgeschichte, so bei «H. Chr. Andersens verkanntem Lehrer» Simon Meisling, dem «rotglühenden Romantiker», den nicht, wie ich noch 1929 meinte, das Interesse an der Komödie, sondern die heiße Liebe zu Shakespeare und die Bekanntschaft mit der deutschen Romantik bewog, drei Komödien Shakespeares zu übersetzen. Mit Befriedigung vermerke ich dagegen, daß der feine Stilkenner Rubow in der Wertschätzung der Østerbergschen Übersetzungsleistung, die bei Ruud noch keineswegs zu ihrem Rechte kam, mit mir durchaus übereinstimmt. Nachst Lembcke widmet er Østerbergs Arbeit die ausführlichste Untersuchung innerhalb seines Buches. «V. Østerbergs Beschäftigung mit Shakespeare ist überhaupt der stärkste Beitrag von dänischer Seite. Seine Übersetzungen, Ausgaben, Kommentare und Abhandlungen repräsentieren eine Lebensarbeit, schon aus diesem Grunde verdient

seine Übersetzung ins Danische die größte Aufmerksamkeit » (90) Der Antrieb zu Østerbergs großem Übersetzungswerk ist zunächst künstlerisch, eine « rein ästhetische Freude über das Original » Für den Fortgang und Erfolg ist dann aber charakteristisch und wichtig der enge Zusammenhang zwischen Østerbergs auf eine intime Kenntnis der elisabethanischen Zeit gerichteter Forschung und seiner auch als dichterische Leistung zu bewertenden Übersetzung Østerbergs Vers beruht auf einem langjährigen Studium der elisabethanischen Verskunst, insbesondere von Shakespeares im Laufe seines Schaffens sich wandelnder, vielgestaltiger Metrik und Rhythmik, verschmaht also den Zusammenhang mit dem dänischen, unter den Händen der Epigonen charakterlos gewordenen funffußigen Jambus Østerberg hat das ganze Schrifttum und darüber hinaus den Sprachgebrauch der elisabethanischen Zeit studiert, so Shakespeares sprachliches Sondergut herausgefunden, sich dann um die entsprechende Wiedergabe im Dänischen bemüht und auf diese Weise auch seine Übersetzung als solche zu einem Gliede in der Kette seiner Shakespeareinterpretationen gemacht Das wird sie auch deshalb, weil Østerberg nicht von dem Text einer der neueren Shakespeareausgaben, sondern von den alten Texten ausgeht und sich bei der Übersetzung um die Tilgung von Überlieferungsfehlern bemüht seine Übersetzung wird zur Textkritik Diesen Zusammenhängen geht Rubow, der übrigens drei Shakespearesche Sonette in Østerbergs Übersetzung nach der Handschrift (77—79), ein viertes, an versteckter Stelle veröffentlichtes Sonett aufs neue abdruckt (91), sorgfältig und liebevoll nach Seine Würdigung von Østerbergs Shakespeare-Übersetzung ist in E das beste Kapitel seiner ausgezeichneten Arbeit Indem er noch einmal die Geschichte der dänischen Shakespeare-Übersetzungen von Joh Boye bis Vald Østerberg überblickt, faßt Rubow das Ergebnis seiner Untersuchung in die Worte zusammen « Man hat sonst wohl oft Schwierigkeiten zu verstehen, was mit Fortschritt in der Literatur gemeint ist Aber auf dem begrenzten, wenn auch keineswegs armen Gebiete, das wir hier studiert haben, war es möglich, einem wirklichen Fortgang zu folgen von den unsicheren und tastenden Prosawiedergaben des 18. Jahrhunderts zu den modernen überlegten und überlegenen Übersetzungen in die Sprache der Poesie » (108)

Ich glaubte, in meiner Besprechung von 1929 feststellen zu können, daß Shakespeare für die dänische Geistesentwicklung bei weitem nicht soviel bedeutet habe wie für uns Daß Rubows Abhandlung diese Feststellung nicht berichtigt, braucht noch nicht viel zu besagen in Anbetracht der Themenbeschränkung, die sich ihr Verfasser auferlegt Ruuds Buch bestätigt geradezu meine Feststellung Für die Geschichte der dänischen Shakespeareaufführungen gibt Ruud in den seinem Buche beigelegten Tabellen jetzt reichere Aufschlüsse, als sie mir möglich waren Seine Statistik erfaßt die Spielpläne des Könighchen Nationaltheaters und der Kopenhagener Privattheater, jene von 1811 bis 1918, diese von 1847 bis 1918 Für das Nationaltheater vermerkt er insgesamt 740 Aufführungen, die sich auf 18 Werke in 28 Übersetzungen verteilen (unter ihnen die 5 freien, gouvornantenhaften Bearbeitungen Shakespearescher Komodien von Sille Beyer), für die Privattheater verzeichnet er 236 Aufführungen, die sich auf 8 Werke in 11 verschiedenen Versionen verteilen, und außerdem 11 Aufführungen ausgewählter Falstaffszenen aus den beiden Teilen von Heinrich IV Verspricht nun auch das Thema « Shakespeare und Dänemark », das mit Hilfe der Vorarbeiten,

welche Martin B Ruud auch für Norwegen, Nils Moln für Schweden geleistet hat, sich leicht zu einer Arbeit «Shakespeare und der Norden» ausweiten ließe, nicht den Ertrag, den die Behandlung des Themas «Shakespeare und Deutschland» schon bisher erbracht hat, so möchte man ihm gleichwohl einen Bearbeiter wünschen. Im kritischen Feuer einer solchen Untersuchung hatte sich dann auch der alte Satz zu bewahren, der Shakespeares Werk als dem Wesen nach germanisch ansprach, und von hier aus ließe sich dann auch die Frage beantworten, ob es Shakespeares germanische Art war, welche die Deutschen immer wieder zu ihm hinzog, seit Lessing, Gerstenberg und Herder seinen Genius zur Hilfe riefen.

Greifswald

L Magon

Helene Richter Kainz Mit sechzehn seltenen Bildern F G Speidel
sche Verlagsbuchhandlung, Wien und Leipzig 1931 Preis 6,40 RM brosch
9 60 RM geb

In Helene Richters breit ausgeführtem Buch lebt Josef Kainz' Geist sprühend wie ein Feuerbrand und blitzend wie eine federnde Klinge, auch der Nachwelt sich noch offenbarend als ein Lebensspender ohne gleichen wie ihn die Mitwelt immer und immer wieder in der Dankbarkeit erhöhten eigenen Lebensgefühls bejubelte.

«Ein Geschöpf des Burgtheaters» hat Kainz sich selbst genannt. Dort empfing er die bestimmenden künstlerischen Eindrücke, dort gab er, auf der letzten Höhe einer kampfreichen, triumphalen Laufbahn, höchste Vollendung.

Was dazwischen liegt, gliedert Helene Richter in drei entscheidende Abschnitte. Meinungen, die Schule künstlerischer Arbeit, München, die Entwicklung seines genialen Persönlichkeitsbewußtseins und der großen Linie in Kunst und Lebensführung, das Heranwachsen zum «Königlichen Schauspieler», vielleicht auch Empfangen entscheidender Eindrücke zur Ausgestaltung einiger Königsfiguren, der Romantiker auf dem Thron (Richard II) durch den Verkehr mit König Ludwig. Und als letzte Etappe Berlin, seine zweite künstlerische Heimat, der Kainz in 16 Jahren Vollkraft mit der Besitzesfülle des Genies lohnte, was er dieser Stadt «in unendlicher Dankbarkeit» schuldete. Persönliche Züge: seine Liebe zur Mutter, seine Ehe, seine Launenhaftigkeit, seine poetischen Versuche, sein fleißiges Studium — er hat oft Shakespearerollen auf das eingehendste mit Anglisten bis in philologische Einzelfragen über Sprache, Stil und Übersetzungsschwierigkeiten studiert (er besaß achtzehn englische Shakespeareausgaben, siebzehn Übersetzungen und neunzehn kommentierte Hamletausgaben) — werden durch ausführliche Angaben der benutzten Quellen am Ende des Buches belegt.

Den Leser des Sh-Jb wird vor allem die Betrachtung von Kainz' Nachschaffen Shakespearescher Gestalten interessieren. Romeo scheint ihn zum erstenmal Shakespeare durch sein persönliches Eigenkünstlertum erleben zu lassen. Beim ersten Münchener Gastspiel spielte er ihn und zeichnet in ihm die Entwicklung von einem «gefühlsschwelgerischen, patrizischen Renaissancejüngling zum herbjünglinghaften, leidenschaftlichen Liebhaber». Erst später, als er während der Kontraktbruchzeit in Berlin im Ostendtheater ein Publikum, das in der Pause sich sein Bier und seine heißen Würste wohlschmecken ließ, durch seinen Romeo zu hemmungslosen Begeisterungstürmen hinriß, ist dieser Romeo die große «kontrapunktliche Komposition der Reifezeit» geworden.

Bassanio spielt er in der Münchener Zeit, die künstlerisch ähnliche Atmosphäre gleichsam witternd, in derselben Tonart Richard II., der knabenhafte Tyrann mit dem festen Glauben an sein Gottesgnadentum, erhält, wie schon angedeutet, auch in München seine künstlerische charakteristische Ausprägung. Im ersten Berliner Jahr steht Prinz Heinz und mit ihm all die ähnlichen Shakespeare'schen «Naturburschen» auf den Brettern, etwas von der Urwuchsigkeit dieser Naturburschen hatte schon sein erster Narr aus «König Lear» an sich, dessen pathetische Gestalt später zu «einem einzigen Seufzer» wurde, in diese Reihe gehört auch sein Claudio aus «Viel Lärm um Nichts», aus dem er einen «warmherzigen, echtblutigen, guten Jungen» macht. Den Cassio spielt er als frohlichen Burschen, Malcolm als «königlichen Jungen», «immer fällt seine meisterliche Beherrschung der Sh.'schen Verse auf, die geistvoll und in wahrer Unmittelbarkeit dem Verständnis hilft». Sein Prinz Heinz wird schon beim ersten Auftreten als vollendet begrüßt, zu dieser Rolle bilden die vorgenannten gewissermaßen die Entwürfe und niemals hat «lachende Herbhheit, königlicher Übermut unwiderstehlicher die Bühne gefüllt».

Wieder ist es das Ostendtheater, dessen Schmierendirektor dem in der Kontraktbruchzeit zum Schweigen verurteilten Genie Ausdrucksmöglichkeit verschaffte vor einer Horerschaft aus dem niedrigsten Volke, der sich bald Kainz' Freunde zugesellen, auf dem zum erstenmal Kainz' Hamlet in Berlin über die Bühne geht, der ganze Hamlet ohne Kürzung auf Kainz' Wunsch! «Aber der Hamlet eines Schauspielers, die Rolle der Rollen, in der sich das Fäzist seiner Kunstlerschaft ausdrückt, das von Jahrzehnt zu Jahrzehnt eine andere Zahl gibt, darf nicht nach seinem ersten, sondern nach seinem letzten Auftreten gewertet werden». Und das geschieht in Wien, nach der amerikanischen Tournee, bei der Romeo einer seiner großen Erfolge war, nach dem Tode seiner Frau Sarah, nach dem von ihm im deutschen Theater in Berlin leidenschaftlich angestrebten Aufführung von Byrons Kain, in Wien, wohin er «heimgekehrt», als das Deutsche Theater sich dem Naturalismus zugewandt hatte, der dem im klassischen Repertoire wurzelnden Romantiker Kainz wesensfremd geblieben war. Zum erstenmal spielt er sich den Wienern ins Herz bei einem Gastspiel dort, mit Hamlet, am 14. Oktober 1897. Denn «Endlich hab ich heimgefunden».

1901, 1902 stehen im Zeichen schaffensfroher Shakespearearbeit. Prinz Heinz, der Narr in «Lear», Richard II. jede Rolle wieder der Vollendung einen Schritt näher. Zwei Shakespeare-Uraufführungen «Troilus und Cressida» und «Maß für Maß». «Sein heroischer Knabe Troilus mit dem goldenen Helm auf rotlichem Blondhaar war der griechische Bruder seines Romeo», das Erlebnis des Troilus wird zum typischen Erlebnis des Jugendlichen «Entbrennen in erster Sinnenglut und Verloschen an der unvermeidlichen Enttäuschung». Bei «Maß für Maß» arbeitet er mit an einer neuen Theaterbearbeitung und gibt den Angelo in «der Maske des venetianischen Selbstportraits Albrecht Dürers, mit der Seele, der inneren Welt, die aus den Zügen des Leonardischen Judas Ischariot leuchten». Mark Anton spielt er, und an der veränderten Auffassung wird den in Wien weilenden Berliner Freunden seine künstlerische Entwicklung klar. Julius Caesar wird ihm «zur Tragödie des sterbenden Genies, das an sich selbst irre geworden, sich bei seinem großen Namen anruft, um sich gleichsam aus seiner eigenen Kraftlosigkeit zu wecken». Und darum trägt die Tragödie mit Recht den Titel «Julius Caesar» — Jetzt ist auch der «Hamlet» ausgereift. Das

Buch trägt gleichsam als Symbol auf seinem Umschlag Kainz Bild als Hamlet. Er spielt ihn auch in Wien wie in Berlin zuletzt schon im spanischen Hofkleid «26 mal tritt er in Wien als Hamlet auf, stets andernd und sich steigernd». Es war die Schöpfung eines großen bildnerischen Temperaments, das sich in die Schicksalsbedingungen des Shakespeare'schen Dramas hineintraumt. Von Auffassung zu sprechen wäre irreführend. Er bog die Gestalt nicht, wie manche andere, zu sich herum, sondern ließ sie aus sich heraus ihren ganzen Reichtum entfalten. Und wie in diesem Reichtum alles Menschentum beschlossen ist, so in seiner Darstellung alle Möglichkeiten der Schauspielkunst, und das höchste Lob, das sich dieser Zusammenfassung von Mannigfaltigkeit, die die Rolle darstellte, nachrühmen läßt, ist wohl, daß unter ihnen die Einheitlichkeit der Gestalt nicht verloren geht. Sie war das Urbild eines Wesens, dem das Edle natürlich ist. Ihr Motto «Was über allem Schein, trag ich in mir». Und vor seinem geistigen Auge formt sich eine Wiedergeburt des Germanentums, das ihm im Hamlet verwirklicht scheint. So schenkt uns dieser Vollblutosterreicher, in der herberen norddeutschen Geistigkeit gehartet, die glücklichste Synthese deutschen Nordens und Sudens, einen in der Tat durch und durch germanischen Hamlet, den Abkömmling von Wikingern, den Scholiar von Wittenberg, den Helden, Denker, Königsproß, und bindet so das Beste an Germanentum, das Süden, Norden, Westen bieten, für uns zum Strauß.

Die letzten Worte, die Kainz am 12. Mai 1910 auf der Bühne sprach, waren die Mark Antons «Sanft war sein Leben und so mischten sich die Element' in ihm, daß die Natur aufstehen durfte und der Welt verkünden. Dies war ein Mann!». Am 20. September 1910 ging er hinüber.

Göttingen

H Hecht

Zeitschriftenschau.

Von

Hubert Pollert und Jos Wilh Kindervater

I Der Name Shakespeares

C L'Estrange Ewen weist (N Qu 163, 1932, S 428) mit einer kurzen Bemerkung auf das Vorkommen des Namens Geoffrey Shakespere in einer Gerichtsnotiz aus Dorchester (Dorsetshire) vom 2 August 1351 hin

Shakespeare und Italien

Violet M Jeffery vermutet hinter der erstaunlich genauen Ortskenntnis von Venedig nicht nur eine gründliche Beschäftigung Shakespeares mit den Reisebeschreibungen und sonstigen Schilderungen Italiens, sondern glaubt vielmehr eine Anwesenheit des Dichters in Italien annehmen zu müssen. Zwei Beispiele werden herangezogen. Zunächst erklärt die Verf., daß das bislang als Wirtshaus oder Teil des Arsenal's gedeutete 'Sagittary' (Othello I, 1 und 3) eine heute noch bestehende Straße in Venedig sei, nämlich die Frezzaria (frezza = sagitta, also Pfeilmachergasse). Ferner wird auf «Kaufmann von Venedig» III, 4,53 verwiesen, the common ferry, womit zweifelsfrei die Bootsfahrt zwischen Venedig und Lizza Fusina gemeint sei (Mod Lang Rev 27 [1932], S 24—35). Überzeugend ist das nicht.

II Shakespeares Nachleben

Shakespeare und Rußland

Zusammenhang zwischen Shakespeare und Katharina von Rußland geht Ernest Joseph Simmons nach (PMLA. 47, 1932, S 790—806). Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts löste der englische und deutsche Einfluß den französischen ab, der lange Jahrzehnte Rußlands Geistesleben beherrscht hatte. Englische Romane, Gedichte, auch die Wochenschriften wurden im Reiche Katharinas Muster. So ebnete sich von selbst, mit dem Zurückweichen der pseudo-klassischen Überlieferung der französischen Literatur, der Weg zu Shakespeare, dessen «Hamlet» bereits 1750, wenn auch in einer ziemlich monströsen Bearbeitung Sumarokovs, der jedoch Shakespeares Urheberschaft nicht verniet, eine russische Aufführung erfahren hatte. Zahlreiche fragmentarische Übersetzungen Shakespearescher Dichtung erschienen meist auf dem Umwege über Deutschland in Zeitschriften, und 1788 wurde der erste russische Richard III veröffentlicht. Katharina selbst war keines englischen Wortes mächtig, sie lernte

Shakespeare durch die Eschenburgsche Übersetzung kennen Und schon drei Jahre später erschienen ihre vier «Shakespeare Dramen» im Handel und auf der Bühne Sie hatte als freie Entlehnungen von Shakespeare die «Lustigen Weiber» und «Timon» in russischem Gewande bearbeitet, zu gleicher Zeit «Das Leben Ruriks» und «Der Anfang der Gesetze von Oleg» in der Art Shakespearescher Königsdramen geschrieben, die sie selbst Nachahmungen Shakespeares nennt also vier Dramen innerhalb eines halben Jahres Natürlich konnte von Kunst bei dieser Dilettantin keine Rede sein, auch war von Shakespeares Kunstform und Art nichts zu verspüren Shakespeare war nur Anreger für den Stoff und maßgebend für die äußere Form Was die kaiserliche Dichterin aber überhaupt vom Drama kannte, hatte sie von Shakespeare gelernt Die Grenzen Shakespeareschen Einflusses sind jedoch schwer zu finden Ihre Bemühungen um Shakespeare in Rußland sind allerdings fast erfolglos geblieben Man las nach wie vor französische Dramen, und die russischen Dichterlinge sorgten für entsprechende Aufführungen Jedenfalls gebührt der «deutschen Zarin» das Verdienst, den großen Briten dem gebildeten russischen Publikum bekannt gemacht zu haben

Shakespeare in der deutschen höheren Schule

Im Zusammenhange mit den Vorbereitungen für eine Englandreise der Unterprima einer Berliner Deutschen Oberschule wurde Shakespeare als Bannerträger für «Sturm und Drang» im deutschen Unterricht eingehend nach Gundolfs «Shakespeare und der deutsche Geist» behandelt Zweck dieser Stunden war, «den zundenden Funken zu erzeugen, der zu einem persönlichen Erlebnisfeuer werden mußte» Es wurde der künstlerische und weltanschauliche Einfluß Shakespeares auf die deutschen Dichter (Herder, Lessing, Goethe, Schiller, Buchner) durch Lektüre, Aufführungen (Luserkes Anregung), und Parallelstellungen herausgearbeitet So wurde dem deutschen Unterricht nicht nur seiner eigenen Zweckbestimmung gemäß geholfen, sondern auch versucht, die geistigen Wechselbeziehungen zwischen Deutschland und England zu erkennen, die der geplanten Studienreise eine wertvolle Grundlage boten (Neuphil Monatsschr 3, 1932, S 40—41)

Max Draber¹⁾ will dagegen nichts davon wissen, Shakespeare im deutschen Unterricht zu behandeln, sondern verweist ihn in den englischen Unterricht, wo er im Original, nicht in der Übersetzung, gelesen werden soll Übersetzungen sollen nur zur Verdeutlichung der verschiedenen Auffassungen bei Nichtengländern herangezogen werden Ein Dichter ist unübersetzbar, Shakespeare ganz besonders, da in ihm nicht nur ein hoher Kunstwert, sondern auch wegen des allgemeinen menschlichen Gehalts ein ganz bedeutender kulturkundlicher Wert für die Erkenntnis der elisabethanischen Zeit enthalten ist Verf sucht einen Weg, Shakespeare im Unterricht so zu behandeln, daß die Schüler ihn wirklich kennen und lieben lernen Er stellt sich damit zwischen das Ideal, von Shakespeares Schaffen ein möglichst vielseitiges Bild zu geben und die Beschränkung auf Teile eines einzigen Dramas Er schlägt vor, ein großes Drama vollständig zu lesen (etwa Macbeth, Hamlet, Lear, Caesar), um so einen Begriff von des

¹⁾ vgl den kurzen Hinweis im Sh Jb 68, S 161.

Dichters Kunst zu vermitteln, dann mindestens zwei gekürzte Dramen, besonders Komodien anzuschließen, die der Erkenntnis der elisabethanischen Zeit am unmittelbarsten gerecht werden. Die Besprechung muß sich in jedem Falle auf die Haupthandlung und die Hauptpersonen beschränken. Nur so kann eine richtige Vorstellung von dem Kern des Dramas erreicht werden. Der Unterricht soll grundsätzlich in englischer Sprache erfolgen mit dem Ziel, dem Schüler jede Shakespeare-Stunde nicht nur zu einem Genuß werden zu lassen, sondern ihn auch so zu erziehen, daß er in der Gedankenwelt Shakespeares aufgeht und in ihm das Verlangen nach eingehender Beschäftigung mit dem Dichter erweckt wird (ebd. S. 199—205).

Goethes Shakespeare Auffassung

In gedrängter Form bietet Fred B. Wahr eine zunächst wohl für englische und amerikanische Leser bestimmte Übersicht über das Verhältnis Goethes zu Shakespeare. Er berichtet, wie Goethe die erste Berührung zu dem großen Engländer findet, eine Aufführung von «Romeo und Julia», Leipzig 1767 (in der Übersetzung von Chr. F. Weise), Dodds «Schönheiten in Shakespeare», Wielands und Eschenburgs Übersetzungsversuche, Lessing und Herder werden genannt, ferner der Aufsatz «Zum Shakespeare Tag» und «Gotz von Berlichingen». Shakespeare wird für Goethe zum Problem. Goethes Individualität ringt sich durch, und damit beginnt das Abstandnehmen. — Beachtenswert ist, daß der Verfasser nicht im Detail stecken bleibt. Für seinen besonderen Leserkreis ist es wohl berechnet, daß er die Grundbegriffe geistesgeschichtlicher Literatur betrachtet, ausgehend von H. Wölfflin und O. Walzel, in die Darstellung hereinzieht (Philol. Quart. 11, 1932, S. 344ff.).

III Allgemeines zu Shakespeares Werken

Stenographie

Die besonders von deutschen Forschern verfochtene These, die sog. schlechten Quartoausgaben seien auf Grund von stenographischen Nachschriften bei den Aufführungen entstanden, versucht W. Matthews zu widerlegen. Nach einer eingehenden Untersuchung der beiden um die Wende des 16. Jahrhunderts gebrauchten Kurzschriftsysteme von Bright («Characterie») und John Willis («Stenographie»), von denen nur das Brightsche hätte in Betracht kommen können, wird erklärt, daß dies zur Nachschrift von Schauspielen zu unpraktisch gewesen sei. «Bad as are the quartos, they are much better than any transcription from Bright's shorthand would be» (Mod. Lang. Rev. 27, 1932, S. 243—262, dazu M. Forster im Sh.-Jb. 68, S. 95—102, der die Einwendungen von M. entkräftet).

Umfang der Bühnenstücke

L. L. Schücking hat in seiner Untersuchung «Zum Problem der Überlieferung des Hamlet Textes» (Verh. d. Sachs. Ak. d. Wissenschaften, Bd. 83, 1931) die Frage nach der Länge der elisabethanischen Dramen wieder in Fluß gebracht. A. Hart sucht im Anschluß an seine Untersuchung über die Zeilenzahl in Shakespeares Dramen (Rev. of Engl. Stud. VIII, 1932, S. 19ff., vgl. Jahrb. 68, S. 164) die Durchschnittslänge der zwischen 1590 und 1616 geschrie-

benen oder aufgeführten Bühnenstücke festzustellen. Er hat 233 Dramen gezählt, von denen er 8 mit über 3400 Zeilen — Ben Jonson —, sowie 20 mit weniger als 1600 Zeilen als Ausnahmen ausschließt. Bei den bleibenden 205 Stücken zählte er 103 mit über, 102 mit unter 2500 Zeilen. So kommt er auf die Durchschnittszahl 2500 gegenüber der bisherigen Annahme von 3000 (Rev of Engl Stud VIII, 1932, S 139—154).

Nach dieser Feststellung zieht er Schlüsse auf die für eine Bühnenaufführung verfügbare Zeit. Da das Publikum jener Zeit für das Auge fast keinen Genuß haben konnte, der Dichter eigentlich nur durch das Ohr ins Herz des Zuhörers drang und seine Phantasie beschäftigte, erscheinen dem Verf. zwei Stunden als zureichende Aufführungsdauer (ebd S 395—413).

Zur «bibliographischen» Textkritik

Eine sehr gute Übersicht über die Shakespeare-Forschung der «bibliographischen» Textkritiker, A. W. Pollards und seiner Schule, bietet der italienische Literaturhistoriker G. N. Giordano Orsini unter dem Titel «Nuovi orientamenti della filologia shakespeariana» (Civiltà moderna, Firenze, anno IV, 1932 No. X). Aus eigenem steuert er einen Bericht über das Exemplar der 1. Folio in der Universitätsbibliothek von Padua bei. In diesem finden sich zu drei Dramen (Measure, Winter's Tale, Macbeth) höchst radikale Streichungen, sowie Bühnenweisungen, die sich auf das Auftreten der Personen beziehen, mit zwei Namen (Carlile und Hewitt) und mehreren Initialem von Schauspielern. Das sieht aus, als ob es von einem Regisseur (Inspizienten) eines englischen Theaters stammte, der das Exemplar der großen Folio zu diesem Zweck benutzte.

Zur Cambridger Shakespeare Ausgabe

In längeren Ausführungen unterzieht S. A. Tannenbaum die Shakespeare-Ausgabe (Cambridge) von Sir Arthur Quiller Couch und J. D. Wilson einer sehr scharfen Kritik. In seiner Nachprüfung des 1. Bandes der Ausgabe, des «Tempest», besonders von Akt I, tadelt er unter Heranziehung gewichtigen Beweismaterials die Herausgeber wegen ihrer Sorglosigkeit in der Behandlung des Textes nach Orthographie und Interpunktion, wegen unwissenschaftlicher Erklärungsversuche, wegen Nichtbeachtung zuverlässiger Feststellungen in früheren Shakespeare-Forschungen, wegen ihres Strebens nach Originalität und ihrer Inkonsistenz in der Textbehandlung (Philol. Quart. 10, 1931, S. 97ff.).

Falstaff

Abweichend von allen früheren Falstaff-Interpretationen sucht John W. Draper den Nachweis zu erbringen, daß Falstaff nichts anderes als der Typus eines army-officer seiner Zeit sei. Dazu werden Schilderungen von Offizieren herangezogen, wie sie in militärischen und anderen beschreibenden Büchern um 1600 vorliegen. Seine Ausführungen schließen mit der Ansicht, Shakespeare habe mit seinem Falstaff nur den Menschen zeigen wollen, wie er in seiner sächlichen und dinglichen Umgebung wirklich gewesen sei, jede andere Absicht habe ihm durchaus fern gelegen (Rev of Engl Stud VIII, 1932, S. 414—425).

IV Einzelne Werke Shakespeares

As you like it

1 Der Ausdruck *du cedame* in II, 5, 56ff hat trotz aller Bemühungen der Shakespeare Kommentatoren bis heute keine ganz befriedigende Erklärung gefunden C H Carruthers sucht das Wort inhaltlich und lautlich zurückzuführen auf die Zauberformel «*Ducite ab urbe domum, mea carmina, ducite Daphnum*» in der 8 Ekloge von Virgils *Bucolien* (Philol Quart 12, 1933, S 37ff) —

2 Finds tongues in trees, books in the running brooks,
Sermons in stones and good in everything (II, 1, 16—17)

Man suchte fruher diese Stelle auf einen Satz in Sidneys «*Arcadia*» zurückzuführen «*Thus both trees and each thing else be the bookes of a fancy*» (Cambridge Ed 1922, S 213) H H Furness hat in seiner Ausgabe des Dramas diese Annahme als unbewiesen abgelehnt Grace P Smith (Anglia 56, 1932, S 318) vermutet nun, daß die angeführte Stelle bei Shakespeare durch einen Satz in einem Briefe von Bernhard von Clairvaux an einen gewissen Heinrich Murdach beeinflußt ist «*Experto crede aliquid amplius inuenies in silvis quam in libris Ligna et lapides docebunt te quod a magistris audire non possis*» Die sehr berechnete Frage, wie die Bekanntschaft Shakespeares mit Bernhard zu erklären sei, sucht Verf nicht zu beantworten, sie wünscht nur, die Diskussion durch die Mitteilung verschiedener Möglichkeiten anzuregen

Hamlet

Die moderne unter dem Einfluß der jüngeren Literaturwissenschaft entstandene Strukturanalyse zeigt die fundamentale Verbundenheit von Gehalt und Gestalt einer Dichtung Unter diesem Eindruck versucht Alfred Ehrenreich (Neuphil Monatsschrift 3, 1933, S 440—446) individuelle und typische Züge der Komposition im Hamlet festzustellen Dabei kommt ihm aus der Praxis Hilfe, vor allem durch Luserkes stark ausgeprägte schöpferische Bühnentätigkeit Verf übernimmt den Gedanken August Halms, «daß Shakespeare in seinen Komödien ein Formungsprinzip vertritt, das an die Themenführung der Symphonie erinnert» in Anwendung auf Hamlet Akt 1 Themengestaltung, Akt 2—4 Durchführung, Akt 5 Wiederkehr Hamlet erscheint dem Verf «als ein besonders reiches und hohes Muster zu des Dichters künstlerischer Wesensart, die hinter dem persönlichen Tun das überindividuelle Schicksal spürt und in Gestalten auszuformen sucht»

Nach Fredson Thayer Bowers hat neben anderen Dichtungen der Zeit ein älteres Hamlet-Drama das Drama «*Alphonsus Emperor of Germany*» (1594), bedeutsam beeinflußt Die Verwandtschaft zeigt sich in der Behandlung des Rachemotivs in beiden Dichtungen schurkische Könige versuchen die Racher auf falsche Fahrten zu leiten, um allen Argwohn von sich abzulenken und die Verfolger auf persönliche Feinde zu hetzen, beide Könige verstricken sich selbst in die von ihnen ausgelegten Netze Die Racher ähneln sich in ihrem Charakter Einzelzüge des Dramas «*Alphonsus*» wecken Erinnerungen an Kyds «*Spanische Tragödie*», an Marlowes «*Juden von Malta*», an «*König Johann*» und an «*Titus Andronicus*» (Mod Lang Notes 48, 1933, S 101ff)

Ralph de Someri Childs bemüht sich, die Pantomime im Drama in ihrer Bedeutung für den Handlungsablauf aus kulturgeschichtlichen Gesichtspunkten heraus besser verständlich zu machen (*Journ of Engl and Germ Philol* 32, 1933, S 44ff)

Henry the Fifth

In seiner Ausgabe des Dramas erklärt H T Price die Bühnenanweisungen der Folio von 1623 für zuverlässiger als die der 1 Quarto Die Bedenken, die B D Simson dagegen erhoben hat (vgl Sh Jb 68, S 166), weist Price zurück (*Philol Quart* 12, 1933, S 24f) Die Folio verzeichnet bei den Szeneneingängen die Namen der auftretenden Personen zuverlässiger und nach ihrem Rang geordnet, unterläßt es nicht einmal, den Auftritt einer Person während der Handlung anzugeben, verzeichnet alle Signale und Alarmrufe usw, alles im Gegensatz zur Quarto Ausgabe Die von Price ausgesprochene Vermutung, daß der in der Quarto vorliegende Text das Werk eines Stenographen ist, der nach der Aufführung noch die Hilfe eines treulosen Schauspielers fand, ist von B D Simson nicht widerlegt worden

King Lear

Alfred Kelcy unterzieht sich der Aufgabe, zu einigen zwanzig dunklen Stellen im Text des «König Lear» neue Erklärungsversuche zu bieten (*Philol Quart* 11, 1932, S 359ff)

S A Tannenbaum hat in der *Saturday Review of Literature* (VIII, 46) erklärt, daß die Darstellung der Blendung Glosters durch Cornwall vom Standpunkt der Medizin aus betrachtet als absurd zu betrachten sei Carroll Camden zeigt nun unter Berufung auf die zeitgenössische Wissenschaft, u a auf Roger Bacon, und auf Dichtwerke der Zeit, z B R Greenes «Selimus» (II, 1341—1347 u II, 1403—1409), Ausgabe Grosart (London 1881—1888) und G Chapmans «Bussy D'Ambois» (IV, 1, 73—79), Ausgabe T M Parrott (London 1910), daß Shakespeares Auffassung wohl irrig ist, es aber zu weit geht, sie als absurd zu bezeichnen, wenn offensichtlich damit die allgemeine Auffassung der Zeit wiedergegeben wird (*Philol Quart* 11, 1932, S 408f)

Darauf entgegnet S A Tannenbaum, daß, wenn zugestanden wird, daß der Dichter einem Irrtum zum Opfer gefallen ist, es nicht angeht, seine medizinischen Kenntnisse als zeitüberragend in hohen Tönen zu preisen Dem Ausreißen der Augäpfel begegnen wir außer im «König Lear» in der «Komödie der Irrungen», in «Macbeth» und in «Maß für Maß» (*Philol Quart* 12, 1933, S 89f)

Macbeth

Mildred Tonge unterzieht sich der Aufgabe, wesentliche Züge des Geistesglaubens der elisabethanischen Zeit in ihrer Bedeutung für die Dichtung, besonders für «Macbeth», aufzudecken Die Wissenschaft war von der Existenz einer erlaubten und unerlaubten Magie überzeugt (Bacon, Raleigh) Macbeth ist sich klar darüber, daß er sich für Gott oder für die Hexen entscheiden muß Er sucht Hilfe bei den Mächten der Finsternis, weil seine Gegner Gott zur Seite haben Daher der Hinweis auf die Wunderkraft König Eduards und seiner Nachfahren, wozu nicht nur ein Kompliment für Jakob I zu sehen ist, daher die Berufung auf die himmlischen Mächte in den Worten von Lennox (III, 6), Malcolm (IV, 3), Old Sward (V, 8) Ähnliche Gegenüberstellungen überirdischer

und unterirdischer Mächte finden sich z. B. in Greenes «Looking-glass», in Massingers «Virgin Martyr», in Shirleys «St. Patrick for Ireland». Daß Macbeth keine Hilfe erhält, nicht erhalten kann, entspricht ebenfalls der Zeitauffassung, nach der jeder Bund mit bösen Mächten trügerisch ist (Journ. of Engl. and Germ. Philol. 31, 1932, S. 234ff.)

Merchant of Venice

Das Kernstück des «Kaufmanns von Venedig», der Vertrag zwischen Antonio und Shylock, bietet immer noch ungelöste Rätsel, denen J. L. Cardozo dadurch neuerdings beizukommen versucht, daß er rechtsgeschichtliche und rassekundliche Gesichtspunkte in die Untersuchung einführt. Die ältesten Varianten der Fleischpfandgeschichte finden sich im Mittelalter, aber in keinem der in Betracht kommenden Länder hat das Gesellschaftssystem eine Möglichkeit für die rechtliche Behandlung eines solchen Vertrages geboten. Das war nur möglich im heidnischen Rom, 400 v. Chr., und in Skandinavien bis zum 11. und 12. Jahrh. n. Chr. Cardozo sucht dann verständlich zu machen, wie die altromische Rechtsauffassung sich ausbreiten und halten konnte, am längsten im Gebiet des Dichterischen (Engl. Studies [Amst.] 14, 1932, S. 177ff.)

Eine Entgegnung von B. J. Timmer (Engl. Studies [Amst.] 14, 1932, S. 217f.) zeigt, daß die Ausführungen Cardozos zumindest nach der rechtsgeschichtlichen Seite hin einer Nachprüfung bedürfen, woran auch eine Schlußbemerkung von Cardozo (ebd. 219) nichts ändert. Im übrigen sind diese Dinge längst von J. Kohler (Sh. vor dem Forum der Jurisprudenz) dargelegt worden.

Midsummer-Night's Dream

A. G. van Kranendonk ist mit E. Hermann (Shakespeare, der Kämpfer, 1879) der Meinung, daß der Dichter in den bekannten Versen V, 1, 52–55 Spensers «Tränen der Musen» mit seinem Spott bedenkt. Als Beweisstützen führt Kranendonk andere Stellen aus dem Drama an, die als ironische Äußerungen Shakespeares über das Schaffen seines großen Zeitgenossen gedeutet werden können — nicht müssen, wie der Verfasser zugesteht. Wird auch die Geschichte von Pyramus und Thisbe zumeist als Selbstverspottung des Dichters im Hinblick auf «Romeo und Julia» aufgefaßt, so glaubt Kranendonk, daß sie in ihrer Maniertheit gewisse Züge von Spensers «Feenkönigin» karikiert (Engl. Studies [Amst.] 14, 1932, S. 209ff.)

Othello

In einer Dissertation der West Virginia University überprüft Kenneth Walter Cameron die überkommene Ansicht, ob die Quartettgattung von «Othello» (1622) zu den sog. guten Quartos zu rechnen sei. Er stellt «Othello» Q¹ mit vier Dramen von Beaumont und Fletcher — Maid's Tragedy (1619), A King and no King (1619), Philaster (1620) und Thierry and Theodoret (1621) — zu einer neuen Quartgruppe zusammen, die er «Burse Quartos» nennt. An gemeinsamen Zügen dieser Gruppe (Akt- und Szeneneinteilung, Bühnenanweisungen, populäre Stücke im Spielplan der King's Company, Veröffentlichung innerhalb sechs Jahren durch Walkley und Constable) läßt sich nachweisen, daß gute Texte zugrunde liegen. Zugleich wird das sehr viel spätere Erscheinungsjahr des «Othello»

gegenüber den anderen sog guten Quartos (1597—1609) erklärt Die Othello Q¹ rechnet der Verf nicht nur unter die sog guten Quartos, sondern halt ihren Wert für ebenso autoritativ wie den der Folioausgaben (PMLA 47, 1932, S 671—683)

Werner Wokatsch weist auf eine bisher fast übersehene französische Übersetzung der Novelle des Giraldi Cintio von Gabriel Chappuys hin, die 1583 in Paris im Druck erschien Der Übersetzer hat eine ihm unbedeutend erscheinende Wendung ausgelassen Wenn sich aber Stellen des italienischen Urtextes, die bei Chappuys fehlen, bei Shakespeare wiederfinden, so in III, 3, 360, 364, so darf angenommen werden, daß der Dichter auch unmittelbar aus Cintio schöpfte (Archiv f n Spr 162, 1932, S 118f)

H F Watson spricht die Vermutung aus, daß Shakespeare, als er das Bild Cassios entwarf, seinen Freund Michael Drayton vor Augen hatte Der Verfasser mochte das von ihm zusammengetragene Material zwar noch nicht als ausreichenden Beweis für die Richtigkeit seiner Mutmaßung angesehen haben, glaubt aber, daß die von ihm nachgewiesenen verwandten Züge immerhin Beachtung verdienen (Philol Quart 11, 1932, S 400ff)

Richard III

Kann die Herzogin von York ihre Schwiegertochter, die Herzogin von Gloucester «Meine Nichte Plantagenet», anreden? Diese von Peter Alexander (Shakespeares Richard III, Cambridge 1929) unter Berufung auf Daniel verneinte Frage wird von Robert Withington nach Klarlegung der Verwandtschaftsbeziehungen zwischen den beiden Geschlechtern bejaht (Philol Quart 11 1932, S 403ff)

The Tempest

«Der Sturm» kann heute nicht nur als ein schönes Märchen oder eine über natürliche Allegorie betrachtet werden, er ist vielmehr nach der Ansicht Nelson Sherwin Bushnells eine tiefe Offenbarung der Wunder alles Seins und der geistigen Erleuchtung, die von der Aufnahme dieser Wunder ausstrahlt Ob der Dichter das beabsichtigt oder nicht, bleibt zunächst eine offene Frage Aber der Verf meint «Shakespeare can not have written his last play in the mere attempt to send cold chills down the backs of chimney corner grand dames, or to give a realistic picture of shipwreck on an uninhabited island» Der Sturm sei der letzte Versuch, die natürliche und übernatürliche Welt nebeneinander darzustellen und ihre wesentlichen Kräfte gegeneinander abzuwägen (PMLA 47, 1932, S 684—698)

Winter's Tale

Shakespeares Vertrautheit mit der Gartenkunst ist wiederholt gebührend hervorgehoben worden Der volle Sinn einer dabei oft zitierten Stelle aus dem Drama (IV, 4, 86 usw) ist aber kaum bekannt Zu ihrem Verständnis muß die nachfolgende Antwort des Polixenes herangezogen werden Es findet sich hier eine deutliche Anspielung auf die künstliche Gewinnung pflanzlicher Hybriden, und damit werden Fragen berührt, die — das ist das Bedeutsame dieser Verse — in der Wissenschaft erst ein Jahrhundert später diskutiert werden Eine ähnliche Erwähnung der Möglichkeit der Zucht von Hybriden findet sich in der zeit-

genossischen Literatur in Bacons «*Sylva Silvarum*» (1627) Beide, Shakespeare und Bacon, können nach Meinung von F C Bradford ihre Kenntnis solcher damals noch geheimen Zuchtungsexperimente nur aus derselben Quelle bezogen haben (Mod Lang Notes 48 [1933], p 108ff)

Sonnets

E H C Oliphant untersucht in einem Aufsatz den metrischen Bau des Sonetts im allgemeinen und berührt dabei wiederholt die Form der Sonette Shakespeares und seiner Zeitgenossen (Philol Quart 11 [1932], p 135ff)

Nachdem R M Alden auf die Analogie zwischen «Verlorene Liebesmüh» (I, 1, 88—91) und einzelnen Versen in dem Sonett 116 hingewiesen hat (Alden, *The Sonnets of Shakespeare*, New York 1916), macht Thomas B Stroup auf andere verwandte Züge zwischen dem Sonett und den Worten Biron (IV, 3, 229ff) aufmerksam (Philol Quart 10 [1931], p 308ff)

Die Mangelhaftigkeit der Ausgabe der Sonette von 1609 drängt nach S A Tannenbaum zu dem Schluß, daß Shakespeare Druck und Veröffentlichung nicht überwacht habe Dabei bleibt die Möglichkeit offen, daß Thomas Thorpe, der Herausgeber, das Manuskript des Dichters vor sich hatte Ob dieser Text nach der Mode der Zeit in den neuen italienischen Schriftzügen geschrieben war, oder ob die althergebrachten Buchstabenformen beibehalten worden waren, ist noch eine offene Frage Der Verfasser entscheidet sich für letztere Auffassung, da eine Nachprüfung bestimmter Textirrtümer ihm keinen Zweifel darüber läßt, daß die Entstehung dieser Fehler nur dann verständlich wird, wenn man annimmt, daß sich im Manuskript die alte Schriftform fand (Philol Quart 10 [1931], p 393)

Als Ergebnis einer langjährigen Beschäftigung mit Shakespeares Sonetten gelangte Archibald Stalker zu der Überzeugung, daß nicht hinter allen Sonetten Shakespeares als Dichter steht Ausgehend von der fehlerhaften Quartoausgabe Thomas Thorpes von 1609 prüft Verf sämtliche Sonette nach Inhalt und Stil und vergleicht sie untereinander und mit den Dramen und anderen Dichtungen aus der Zeit von 1594—1609 Die ihm wesentlich erscheinenden unterschiedlichen Merkmale legt er dar und kommt dabei zu dem schon erwähnten Schluß, daß ein Teil der Sonette nicht von Shakespeare, sondern einem andern, dem «Rival Poet» stamme, dessen Namen er jedoch auch nicht angeben kann, obwohl er eine Ahnung zu haben scheint «I do not know, though I have an idea, and I am sure that all students of the age will know the man I refer to» Mehr sagt er nicht, nur daß der Dichter nicht in Barnabe Barnes, auch nicht in Chapman zu suchen sei (N Q 163, 1932, S 201, 221, 236, 252)

V Das Drama zu Shakespeares Zeit

Peele

Peeles «*Old Wives Tale*» muß vor 1594 geschrieben sein, da das Titelblatt angibt, daß das Stück von der Königin-Truppe gespielt worden ist, von der wir wissen, daß sie vor dem 8 Mai 1594 in London auftrat Schwierigkeiten bereitet die Festlegung des Zeitpunktes, zu dem das Stück frühestens geschrieben sein kann In Huanebango wird Gabriel Harvey karikiert, der wegen seines Streits mit Lyly (1589) und mit Nashe (1592/93) sich mißliebig gemacht hatte. Ein

Blick auf die Fehde zwischen den drei Brüdern Harvey auf der einen, Lyly und später Nashe, Greene auf der andern Seite laßt nach Thorleif Larsen den Schluß zu, daß Peele mit seinem Stück seinen Freunden in ihrem Kampf gegen Gabriel Harvey, den streitsüchtigsten der Brüder, sekundierte, und zwar in der Zeit zwischen dem 1. Januar 1593, als Nashe seine «Seltsamen Neuigkeiten» veröffentlichte, und Mai 1594, als die Truppe der Königin London endgültig verließ (Mod Philol 30 [1932], p 23ff)

Marlowe

C F Tucker Brooke hat in einem in den bisherigen Veröffentlichungen übersehenen Druck von Marlowes «Doctor Faustus» (hrsgb 1628 von John Wright), der sich heute im Besitz von Lincoln College in Oxford befindet, eine Reihe von handschriftlichen Eintragungen gefunden, aus denen er eine Auslese bietet, die neben der Ausgabe von Boas Beachtung verdient (Philol Quart 12 [1933], p 17f)

Middleton

A H Bullen hat in seiner Ausgabe der Werke von Thomas Middleton (London 1885) ein Zeitdokument angeführt, in dem es heißt, daß den Schauspielern, die «A Game at Chess» gegeben hatten, verboten wurde, das Stück je wieder zu spielen. In einer Festaussage des Dramas ist später die handschriftliche Bemerkung gefunden worden, daß außerdem der Dichter mit den Hauptdarstellern in Gefangenschaft genommen wurde. In seiner Neuausgabe (Cambridge 1929) hat R C Bald diese Angabe, soweit sie die Schauspieler betrifft, für unwahr erklärt. S A Tannenbaum glaubt nun nach einer Prüfung der Schrift behaupten zu können, daß es sich bei der Eintragung um eine Fälschung handelt (Philol Quart 12 [1933], p 33ff)

Ben Jonson

Sheridans «Rivals» ist von Ben Jonsons «Every Man in His Humour» Zug für Zug angeregt worden. Das sucht P Fijn van Draat nachzuweisen, indem er auf die Ähnlichkeiten in der Zeichnung der Personen hindeutet, auf die Darstellung des Zeitgeistes und auf die Wiedergabe des Gesellschaftstones (Neophilologus 18 [1932], p 44ff)

Marston

R E Brettell veröffentlicht (Library 12, 1932, S 235—242) «More Bibliographical Notes on Marston», in denen er neben einigen Dramen vor allem die drei Ausgaben von «The Scourge of Villanie» (1590—1599) näher untersucht. Die Vergleichen der drei Drucke hat erwiesen, daß das Exemplar des British Museum nicht mit denen in der Bodleiana und der White Library identisch ist, sondern daß es, entgegen der bisherigen Ansicht, in der Tat drei verschiedene Ausgaben dieser 1599 von dem Erzbischof von Canterbury und dem Bischof von London zum Scheiterhaufen verurteilten Satirensammlung gibt.

Massinger

Die Ergebnisse der Quellenstudien zu den Dramen G Chapmans, Ph Massingers und J Fords (1897) von Koepfel, die die starke Abhängigkeit von Mas-

singers «Renegat» von spanischen Quellen beweisen, ergänzt W G Rice durch den Hinweis auf ein bisher übersehenes Moment, auf die Beeinflussung durch englische Vorbilder (Philol Quart 11 [1932], p 65ff) Das Lokalkolorit, die Schilderung von Land und Leuten, geht zurück auf Teophilus Lavender, *The Travels of Foure English Men and a Preacher* (London 1612), auf George Sandys *Relation of a Journey* (2 A London 1610) und auf Jean Jacques Boissards *Vitae et Icones Sultanorum Turcicorum* (deutsche Übersetzung, Frankfurt 1596)

S A Tannenbaum macht Ausstellungen an der Ausgabe von «*Marriage of Wit and Wisdom*», die Halliwell 1846 im Auftrage der Shakespeare Society veranstaltet hat Die Jahreszahl auf dem Titelblatt des Ms ist nicht als 1579 sondern als 1570 zu lesen Das Ms ist eine Nachschrift eines handschriftlichen Textes Tannenbaum nimmt zwei Schreiber an, einen gewandten, schriftkundigen und einen fluchtigen, ungelehrten, die ein Souffleurbuch für eine Wandertruppe schrieben Trotz des Versuchs, Text und Bühnenanweisungen reinlich zu scheiden, ist den Schreibern häufig eine Bühnenanweisung in den Text hineingeraten Tannenbaum ist überzeugt, daß Halliwell viele Fehler hatte vermeiden können, wenn er bei der Drucklegung sich mehr auf seinen gesunden Menschenverstand verlassen hatte (Philol Quart 9 [1930], p 321ff)

Gegenüber Tannenbaum verteidigt W W Greg, der das Titelblatt des Originals daraufhin nachgeprüft hat, die Jahreszahl 1579 (Phil Quart 11 [1932], p 410) — In einer kurzen Entgegnung beharrt Tannenbaum auf seiner früheren Behauptung 1570, nicht 1579 (Philol Quart 12 [1933], p 88f)

W W Gregs Ausgabe von «*The Second Mayden's Tragedy*» (Malone Society) wird von S A Tannenbaum wegen des öfteren unbegründeten Abweichens in der Schreibweise der Anfangsbuchstaben mancher Wörter und wegen des ziemlich willkürlichen Vertauschens von Satzzeichen eingehend kritisiert (Philol Quart 9 [1930], p 304ff)

In seiner Entgegnung weist W W Greg die Kritik Tannenbaums als übertrieben und zum Teil als unhaltbar zurück In einzelnen der angeführten Fälle von angeblich falscher Interpunktion und Schreibweise werden die Meinungen immer geteilt bleiben Selbst wenn einige Fehler als nachgewiesen angenommen werden, wird der Wert der Ausgabe nicht gemindert (Philol Quart 10 [1931], p 80ff)

VI Nichtdramatische Literatur in Shakespeares Zeit

Sackville

In der Bibliothek des St John's College, Cambridge, wurde kürzlich die Originalhandschrift von «*The Complaint of Henry Duke of Buckingham*», dem Beiräte Sackvilles zum «*Mirror for Magistrates*», gefunden Marguerite Hearnsey beschreibt diese Handschrift (Rev of Engl Stud VIII, 1932, S 282—290) und prüft die Dichtung selbst im Rahmen des «*Mirror*» Die bislang unbekannten Verse (ungefähr 100) werden zum ersten Male hier veröffentlicht

Forman

Die Frage der Echtheit von Formans «*Booke of Plaies*», die aufzuwerfen schon der Name seines ersten Herausgebers John Payne Collier berechtigt, wird

von David Klein an Hand des Manuskripts erneut nachgeprüft Klein beschränkt sich nicht darauf, das Für und Wider gegenüberzustellen, sondern bemüht sich, die psychologischen Voraussetzungen für die Fälschungen zu finden (Philol Quart 11 [1932], p 385ff)

Spenser

Der Meinungsaustausch zwischen J W Bennett und E M Albright über die Datierung von Spensers «Mutability» nimmt seinen Fortgang (vgl Sh Jb 66, p 239—267, p 118 und 68, p 173) Evelyn May Albright verteidigt ihre früher geäußerte Auffassung, daß die umstrittenen Briefe Harveys nur an Spenser gerichtet sein können, und daß Spenser sich bereits 1579/80 mit dem Thema von Mutability beschäftigt hat Dem von J W Bennett zuletzt gemachten Versuch, aus den metrischen Verhältnissen in den Gesängen nachzuweisen, daß es sich um eine Spatschöpfung des Dichters handelt, vermag sie keine Beweiskraft zuzugestehen (Mod Philol 29 [1931], p 411)

Josephine Waters Bennett versucht die Behauptung Greenlaws, Spensers «Garden of Adonis» sei in hohem Maße durch Lukrez beeinflusst, zu widerlegen Den Grund zu der ungenauen oder falschen Interpretation dieser Stelle der «Fairie Queen» glaubt sie in dem Mangel an Vertrautheit mit den kosmischen Theorien des 16. Jahrhunderts zu sehen Der Garten des Adonis sei kein irdisches sondern ein paradiesisches Gefilde Davon müsse man ausgehen, wenn man die Stelle verstehen wolle Verf kommt zu dem Ergebnis, daß in der Schilderung des Gartens des Adonis eine Allegorie vorliegt, die ganz auf platonischem und neu platonischem Gedankengut über die Organisation des Weltalls beruht und mit Lukrez nichts zu tun hat (PMLA 47, 1932, S 46—80)

Mit dem Aufbau der «Fairie Queen» beschäftigt sich Lawrence Blair Er stellt fest, daß die Annahme eines einheitlichen Planes abwegig sei Die 12 Bücher konnten auch nicht durch die Gestalt des Arthur zusammen gehalten werden Eine einwandfreie Auskunft über die Art des Spenserschen Planes bei der Schaffung der «Fairie Queen» sieht Blair in Buch VI, Gesang 1, Stanze 1 (ebd S 81—88)

Daniel C Boughner bezweckt in seinem Artikel, Spensers Psychologie des Gedächtnisses in der Allegorie des «Castle of Alma» (Fairie Queen II, 9) zu zeigen, die Beziehungen zu den gelaufigen Elisabethanischen Meinungen darzutun und den Grund für gewisse Abweichungen von dieser Lehre aufzudecken «In his psychology of memory he (Spenser) converts his science into a sort of minister of right conduct» (ebd S 89—96)

Eine große Anzahl von Namen in Spensers «Fairie Queen» ist ihrer Bedeutung nach unklar, nämlich die klassischen, des griechischen Ursprungs John W Draper unterscheidet drei Arten dieser Namen 1 Anspielungen auf historische oder mythologische Personen des Altertums, 2 klassische Namen ohne solche offensichtlichen Anspielungen, 3 der Form nach an klassische Namen angelehnte Eigenbildungen Über diese dritte Gruppe wird eine alphabetische Liste von 70 Namen zusammengestellt und Gründe für ihren Gebrauch aufzufinden versucht (ebd S 97—108)

Im Anschluß an «The Life and Correspondance of Lodowick Bryskett» von Plomer und Cross untersucht Raymond Jenkins die Beziehungen zwischen Spenser und Bryskett und ihre gemeinsame Bekanntschaft mit der Sidney-

Famile und Lord Gray, um damit zu beweisen, daß Spenser schon 1584 als Vertreter Brysketts im Rat von Munster saß und nicht erst 1587 oder 1588, wie seine Biographen allgemein annehmen (ebd S 109—121)

H S V Jones hat in ihrem *Spenser Handbook* (1930) ausgesprochen, daß des Dichters Ziel im 6 Buch der *Faerie Queen* gewesen sei *«to exhibit in his allegory certain articles in that familiar creed of courtesy which had been stated and explained in many doctrinal treatises of the Renaissance»*. Verf geht dem im einzelnen nach, nennt noch andere *«articles of the creed»* bei Spenser und zeigt schließlich unter Vergleichung mit einer Reihe einschlägiger Schriften jener Zeit den bedeutsamsten Zug in der Behandlung der Courtesy durch Spenser. Danach vereint sich in der Spenserschen Courtesy die ideale Auffassung der Renaissance mit der des christlichen Ritters (ebd S 122—136)

William Cliff Martin stellt als Entstehungszeit der Spenserschen *«View of the present state of Ireland»* Sommer 1596 fest, jenes Essays also, das er durch Essex an die Königin richtete mit dem Zweck, sich mit England wieder auszuöhnen. Verf wird zu diesen Schlüssen durch die geschichtlichen Tatsachen gebracht, die Spenser dem zweiten Teil dieser Schrift zugrunde legte (ebd S 137—143)

Seit Ben Jonsons Ausspruch *«in affecting the ancients Spenser writ no language»* hat die Prüfung dieser Behauptung nicht geruht. Vor einigen Jahren konnte Emma Field Pope (PMLA 41, S 575—619) erklären, Spenser habe das Englisch seiner Zeit geschrieben, seine archaischen und dialektischen Wörter gehörten keinem bestimmten Zeitalter an, sie brachten einen besonderen Ton in seine Diktion, in der manche ungebräuchlichen Bildungen zu neuem Leben erweckt wurden. Bruce Robert McElderry, Jr hat es sich zur Aufgabe gemacht, diese Archaismen und Neuerungen Spensers aus der Sprache seiner Zeit heraus näher zu beleuchten. Sein Ergebnis ist dieses: 1 Spensers wohlbedachter Archaismus, der in nur 320 Wörtern belegt werden konnte, ist weit überschätzt worden, 2 seine sogar in *«Shepherds Calendar»* nur wenig gebrauchten dialektischen Formen sind in den späteren Dichtungen fast ganz verschwunden, 3 seine Neuerungen, von denen Verf nahezu 600 in Wörtern und Formen oder Bedeutungen fand, sind dagegen weithin unbeachtet geblieben. Ben Jonsons Ausspruch trifft also höchstens auf *«The Shepherds Calendar»* zu, als allgemein gültige Feststellung ist er abwegig (ebd S 144—170)

Sir P. Sidney

Das schwer zu deutende *«glass»* im 55. Sonett von Sir P. Sidneys *«Astrophel und Stella»* sucht J. M. Purcell unter Heranziehung einer Parallele aus *«Verlorene Liebesmüh»* (IV, 2, 26—41) als Tränen, die das Bild der Geliebten widerspiegeln, gleichzeitig aber den äußeren Blick des Liebenden trüben, zu erklären (Philol. Quart. 10 [1931], p 399)

Dowland

Die Druckgeschichte von John Dowlands *«Second Booke of Songs or Ayres»*, 1600, über die Margaret Dowling (Library 12, 1932, S 365—380) berichtet, enthält ein interessantes Bild des Geschäftsgebarens beim Verkauf von *extra proof copies*, das in erster Linie die Aufmerksamkeit der Bibliographen erwecken soll.

W Drummond

Guy Shepard Greene bestatigt und erweitert die Feststellungen von M Muriel Gray (Times Lit Suppl, 8 April 1920) bezüglich der Beeinflussung William Drummonds durch John Donnes «Anatomie der Welt» und «Reise der Seele» (Philol Quart 11 [1932], p 26ff)

Kynaston

Zu bislang falsch angegebenen Lebensdaten von Sir Francis Kynaston gibt H G Seccombe (Rev of Engl Stud VIII, 1932, S 311—312) Berichtigungen und legt als Erscheinungsjahr von «Leoline and Sydanis» und «Cynthiades» 1642 fest

Edward Daunce

In seinem Aufsatz «The Authorship of 'The Prayse of Nothing' by E D» (Library 12, 1932, S 323—331) will Ralph R Sargent Irrtümer beseitigen und einen Beitrag zur Feststellung des Verf dieses eigenartigen 1585 erschienenen Prosabüchleins liefern, das an sich von geringem Wert ist, nach Sargents Meinung aber die Wirkung der Renaissance auf den intelligenten Durchschnittsengländer um 1590 am besten beleuchtet Die Verfasserschaft schwankt zwischen Edward Dyer — wie schon J P Collier 1837 und mit ihm Grosart 1872 annahm — und Edward Daunce Gegen Dyer spricht vor allem der Stil und die sonst nirgends für ihn nachweisbaren Initialen E D Von Daunce sind nur zwei Schriften bekannt, die mit E Da bzw E D Gent gezeichnet und sowohl inhaltlich als auch ganz besonders stilistisch mit dem «Prayse of Nothing» in Einklang zu bringen sind Eine genaue Prüfung läßt S zu dem Ergebnis kommen, daß als Verf des «Prayse of Nothing» nicht Dyer sondern nur Daunce anzusehen ist

William Latham

Bei der Sammlung vergessener Dichter aus der Zeit Elisabeths stieß L Birkett Marshall auf einen über dem Durchschnitt stehenden Dichter William Latham, der 1634 ein kleines Bandchen Gedichte erscheinen ließ «Phyala Lachrymarum», auf dessen Inhalt Verf kurz eingeht (Rev of Engl Stud VIII, 1932, S 37—43)

VII Zeitkultur

Richard Field

In einem Vortrage vor der Bibliographical Society hat sich A E M Kirwood eingehend mit dem in Stratford-on-Avon geborenen Drucker Field (1561—1624) beschäftigt, der die ganze Shakespearezeit hindurch eine führende Rolle unter Englands Druckern eingenommen hat Bei der vielseitigen Tätigkeit eines in London so bekannten Druckers konnte es nicht ausbleiben, daß auch Shakespearesche Dichtungen aus seiner Werkstatt hervorgingen «Lucrece» in 4^o 1594 «Venus and Adonis» in 8^o um 1595 Das letztgenannte Gedicht brachte es zu Fields Lebzeiten auf 12 Ausgaben (Library 12, 1932, S 1—39)

Edward de Vere

Als Ergänzung zu B M Wards «Edward de Vere, 17th Earl of Oxford» (1928) veröffentlicht G C Moore Smith einige zeitgenössische Briefe, die in dem

genannten Buche nur auszugsweise enthalten sind. Die Briefe sind inhaltlich sehr interessant, da sie den selbstsuchtigen Charakter Oxfords gut beleuchten (Rev of Engl Stud VIII, 1932, S 447—450)

Kalender und Weissagungen

Eine längere Betrachtung widmet Carroll Camden Jr den Kalendern, die in allen Dichtungen der Elisabethanschen Zeit eine gewisse, oft entscheidende Rolle spielen. Zunächst gibt Verf einen entwicklungsgeschichtlichen Überblick über Entstehung, Gebrauch und Wert dieser durchaus für die Masse bestimmten Almanacs, von denen nach Bosanquet bis 1600 ungefähr 600 veröffentlicht wurden. Ihre Verfasser waren Astrologen oder Ärzte oder beiden Wissenschaften zugeneigte Männer. In einem 2. Teil beschäftigt sich die Abhandlung mit dem Almanac selbst und seinem Inhalt. Dazu wurden etwa 50 jährlich erscheinende Kalender aus der Zeit 1547—1638 untersucht. Ihre Anlage ist fast überall gleich: nach den vier Jahreszeiten geschieden werden die schlechten und gefährvollen Tage angeführt und die daran hangenden Weissagungen genannt. Die daneben in immer neuen Auflagen erscheinenden, eine große Zeitspanne umfassenden — wir würden sagen hundertjährigen — Kalender zeigen einen anderen Aufbau, der aber zu bekannt ist und hier nicht erwähnt zu werden braucht. Dann werden die mannigfachen Bemühungen geschildert, die gegen diese Kalender angestrengt wurden, um sie lächerlich zu machen und ihren Einfluß zu bekämpfen. Das geschah meistens in Kalendern in parodistischer Form. — Eine besondere Behandlung erfahren die Kalenderserien von 1583 und die Weissagungen von 1588, jene die Folgen einer für 1583 in Aussicht stehenden Vereinigung der Planeten Saturn und Jupiter voraussagend, diese große Schicksalsschläge für 1588 verkündend. Für diese Serie hat der Verf keine Belege sondern nur Erwähnungen in gleichzeitigen Schriften feststellen können. Alle Zweige dieser Art Astrologie haben ihren Niederschlag in den Dichtungen, besonders in den Dramen gefunden, deren genaue Kenntnis wesentlich ist zum Verständnis des Almanac Aberglaubens einerseits, wie andererseits gründliche Bekanntschaft mit diesem das Verständnis der Literatur zur Zeit Shakespeares erleichtert (Library 12, 1932, S 83—108, 194—207)

Theaterschau.

Shakespeare auf der deutschen Bühne 1932/33

Eine Übersicht

im Auftrage von Dr Ernst Leopold Stahl bearbeitet

von

Dr Jurgén Weisker

Zum dritten Male wird es von dieser Stelle aus unternommen, eine Chronik der Shakespeare Aufführungen einer Spielzeit zusammenzustellen, und zwar wie in den beiden Vorjahren in methodisch unveränderter Weise es soll keine blutlose Zahlenstatistik gegeben werden, die oftmals zu ganz falschen Schlüssen führt, sondern eine Chronik der Aufführungen im Spiegel der Kritik, wobei durch Gegenüberstellung der verschiedensten Stimmen versucht werden wird, die bemerkenswertesten Shakespeare Inszenierungen der vergangenen Spielzeit in ihrer Eigenart festzuhalten und so dem Praktiker wie dem Wissenschaftler einen brauchbaren Überblick in die Hand zu geben Gegenüber den Vorjahren erfährt dieser Bericht insofern eine Erweiterung, als erstmalig auch Rundfunkaufführungen Shakespearescher Werke im Widerhall der Meinungen gebucht werden Neben der Freilichtbühne, die schon im Bericht des Vorjahres einen gewissen Raum einnehmen konnte, wird nun auch den Shakespearewerken in der Form der Hörspiele gebührende Aufmerksamkeit zugewendet

Die vergangene Spielzeit ist kein ausgesprochenes Shakespearejahr gewesen Zahlenmäßig jedenfalls ist die Höhe vergangener Jahre nicht erreicht worden Jedoch ist ein erfreulicher positiver Zug darin zu erblicken, daß die oft außer ordentlich stil und geschmacklosen, und daher meist verunglückten Experimente fast völlig verschwunden sind — was besonders an den beiden Berliner Shakespeare Neuszenierungen ersichtlich ist, die grundsätzlich in krassem Gegensatz zu den beiden Fehlschlägen der vorhergehenden Spielzeit stehen

Zwei Umstände haben in der vergangenen Spielzeit entscheidend gewirkt zunächst die Tatsache, daß die zweite Hälfte des Goethejahres in diese Spielzeit fiel und damit in diesem Zeitraum Shakespeare naturgemäß hinter der Pflicht, dem größten Deutschen auf der Bühne das Wort zu geben, zurückstehen mußte, — dann aber vor allem die nationale Revolution, die mit einem Schlage das deutsche Theater vor eine große Reihe neuer und aktueller Aufgaben stellte, deren Erfüllung die Bühnen selbstverständlich in erster Linie in Anspruch genommen hat Die völlige innere und äußere Umgestaltung des deutschen Theaterlebens, die Mobilisierung neuer junger Kräfte, das lebendige Interesse des Staates am Theater und der heilige Eifer, die deutsche Schaubühne nach soviel Jahren ständig wachsender Überfremdung wieder zu einem wahren National

theater zu gestalten — all das laßt erhoffen, daß das deutsche Theater im kommenden Jahr neben der Erfüllung seiner nationalen Aufgaben auch wieder Shakespeare in der großen Tradition würdiger Ausdeutung zu neuem Leben verhelfen wird —

Wir lassen Berlin den Vortritt. Wieder, wie im Vorjahre, sind nur zwei namhafte Neuinszenierungen zu besprechen, eine Zahl, gering im Vergleich zu früheren Jahren, aber verständlich durch die ganz besondere Situation der Berliner Theater in der vergangenen Spielzeit. Um es im voraus zu sagen: der Eindruck, den die beiden Inszenierungen im Lichte der vielstimmigen Kritik hinterlassen, ist bedeutend positiver im Vergleich mit den beiden Versuchen der vergangenen Spielzeit. Wieder rufen beide Inszenierungen starkstes Interesse im ganzen Reich und über die Grenzen hinaus wach, und so scharf und unnachsichtlich die Meinungen auch sind — man gewinnt durchaus den Eindruck, daß die allgemeine Erwartung nicht enttäuscht worden ist. Besonders bei der ersten Berliner Shakespeare-Inszenierung der Staatstheater, «Was ihr wollt», scheint es, als wenn die Zeiten des frucht- und beziehungslosen Experimentierens am Staatstheater endgültig vorbei seien, um an die Stelle des allmächtigen und hemmungslosen Regisseurs den Primat der Dichtung und des Ensembles treten zu lassen. Eine besondere Bedeutung erhielt die Neuinszenierung — 25 Jahre vorher war das Stück zum letzten Mal im selben Hause durch Patry einstudiert worden — dadurch noch, daß sie gewissermaßen als Debut Lothar Muthels galt, der unter den Kandidaten für den damals immer noch unbesetzten Intendantenposten als einer, der nicht zu den umlarmten Prominenten gehörte, eine nicht unbedeutende Stelle einnahm. Was darin seinen Ausdruck fand, daß von vielen Seiten an dieses Unternehmen unter seiner Leitung alle Hoffnungen und Wünsche für einen entscheidenden neuen Kurs im Preußischen Staatstheater geknüpft wurden. «Seit Herr Legal über den verunglückten Faust im Goethe-Jubiläumsjahr gestolpert war, ist das Staatstheater am Gendarmenmarkt verwaist. Es hat keine Leitung, keine Verantwortlichen, kein Gesicht, man wurstelt fort, spielt weiter, weil eben etwas geschehen muß. Obwohl augenblicklich schon die zweiten, die dritten Aufführungen in den bereits eröffneten Berliner Theatern derart leer sind, daß man sich nicht wundert, wenn sich kein Mensch mehr in so beängstigende Einsamkeit begeben will. Von hier aus muß man den Männern im Staatstheater das Zeugnis des Muts ausstellen. Es ist eigentlich niemand da, den der Zuschauer verantwortlich machen kann: wenn sich trotzdem jemand herauswagt und etwas zeigt, muß man es anerkennen. Verantwortung übernehmen ist etwas, was man heute jedem hoch anrechnen muß. Im Staatstheater hat Herr Muthel den Mut gehabt, ohne Deckmantel eines Intendanten die erste Premiere herauszubringen — sogar ein klassisches Stück, Shakespeares «Was ihr wollt». Er hat es unternommen, ohne überlebensgroße Besetzung, ohne Dekorationszauber und Sonderbearbeitung die alte Komödie aufzubauen, mit sauberer Arbeit, diskreter musikalischer Untermalung, mit Tempo, so gut er's aufbringen kann — und hat damit einen freundlichen, vergnügten Erfolg errungen, der noch starker geworden wäre, wenn er nicht die papierene blasse literarische Übersetzung von Hans Rothe benutzt hätte. Dieser Übersetzer, den schon das Deutsche Theater brauchte, hat nämlich nicht die mindeste Kraft, eine Atmosphäre zu schaffen, bekommt es fertig, selbst Shakespeares Welt in Papier zerflattern zu lassen, das Verdichtete der Sprache ins völlig Verdünnte eines blassen Literaturdeutsch

ohne Substanz aufzulösen. Er konnte vielleicht heutige Franzosen übersetzen, aber nicht Engländer der Shakespearezeit. Dazu muß einer etwas mehr mitbringen als die bloße Sprachgewandtheit des Tages mit Wendungen wie: Das ist Glückssache, werde apart! und allen möglichen anderen Locher gebenden Formeln ohne Substanz. Es konnte sehr reizvoll sein, Shakespeare aus unserer Welt heraus neu zu übertragen, wahrscheinlich aber wurde der, der es unternimmt, wieder bei A. W. Schlegel und seinem großen Vorbild Herder ankommen. Rothe hat es fertig bekommen, selbst diese herrliche Komödie streckenweise zu entbluten, was immerhin schon eine Leistung ist. Im Staatstheater hatte man seine Übersetzung um so mehr meiden sollen, als der Regisseur Muthel selbst schon nicht viel Vitalität und Blut besitzt, sich zu Laune und Tempo anstrengen muß und daher vom Sprachlichen her Unterstützung suchen mußte, sich nicht noch mehr verdünnen lassen durfte. Er braucht nur noch mehr Kraft der Selbstübersteigerung, um das Manko wieder auszugleichen. Zugeben muß man, daß er diesen Ausgleich redlich gesucht hat. »(Paul Fechter in der Deutschen Allgemeinen Zeitung, Abendausgabe, 7. September 32) Herbert Ihering dagegen spricht zwar für die Tragödien dem Neuübersetzer sprachbildende Kraft ab, ist aber der Ansicht, daß Rotheres allzu «flüssige und hurtige» Verse bei den Komödien von Vorteil sind, zwar nicht im Lyrischen, das er bei Schlegel für durchaus dichterischer hält, wohl aber im Komischen. «Die Schwierigkeit für den Übersetzer besteht darin, auf der einen Seite den wetternden Tonfall Shakespeares zu lassen (also nicht reine Konversation zu geben), auf der anderen die Wortwitze verstandlich zu machen. Hier hat Rothe eine ergiebige Mitte gefunden.» (Berliner Borsen Kurier, 7. Sept. 32, Abendausgabe). Im allgemeinen aber hört man, was die Übersetzung betrifft, wenig Widerspruch, aber hier und da, besonders beim Narrenlied, das Paul Bildt im ganzen etwas blaß, eher ein klassischer Conferencier, ein des Schellengewandes entkleideter Philosoph, als ein saftiger barocker Narr, vor dem Vorhang sprach, vermißte man doch Schlegels liebgewordene Nachdichtung. Dem Regisseur Muthel wird — trotz einer gewissenhaften Temperiertheit — ein guter Instinkt für frohliche Laune und Witz und für das Musikalische nachgerühmt und damit die richtige Erfassung des Werkes im Geiste seines Schöpfers. So schreibt Dr. Richard Biedrzyński (1. d. Deutschen Zeitung, Abendausgabe, 7. Sept. 32): «Die glänzende Besetzung, der Vorstoß in den modernen szenischen Raum des Parketts — ohne Vorhang — sind nicht so wichtig und entscheidend wie der einzigartige musikalische Stil dieser Aufführung. Orsinos Liebesverse — eine ins Bildhafte aufgelöste Musik. Violas Liebesgeständnis — gesprochene Musik. Der Rupelkeller mit dem rulpsenden Toby und dem Memmenjunker Bleichenwang — aufgelöst in Takt und Klang. Das Schlußwort des Narren — ein verwegenes Lied als Abschied, Bitte und Verzicht! Das ist Lothar Muthels gemiale Leistung!»

Der Regisseur benutzte geschickt eine Vorbühne für Monologe und beflößigte sich im Räumlichen größter Ökonomie, unter Verzicht auf alle großen szenischen Effekte. «Er hatte sich mit einer Dekoration von Teo Otto begnügt, einem Kämmerchen mit Vorhang vor einem idyllischen Berghintergrund, vorn begrenzt von einer Stufenvorbühne und flankiert von einer dünnen, den Betrieb etwas storenden Bambusbrücke. Das Kämmerchen war Gemach des Herzogs und Gemach Olivias, mit einem leichten Vorhang verschlossen war es Straßwand, ein paar baumähnliche Gebilde davorgestellt gaben Olivias Garten.»

(Fechter) Die Personen kommen, da Shakespeare als Schauplatz Illyrien vor schreibt, gewissenhaft im halborientalischen Kostüm Südosteuropas «Diese absolute Komödie spielt an der illyrischen Küste Was war Illyrien für Shakespeare? Irgendetwas Südliches, wo der Himmel so blau ist wie das Meer Es war also überflüssig, einige Leute balkanisch anzuziehen und dieses Kostüm wieder mit modernen Spaßen zu ironisieren» (Arthur Eloesser in d. Vossischen Zeitung, Morgenausg., 7. Sept. 32) Die Viola spielte Maria Bard mit natürlicher, bubenhafter Drolligkeit — eine glückliche Wahl und noch mehr «die Entdeckung eines falsch geleiteten Stars» So wie das Traumland des Dichters wortlich genommen war, trat die Viola wie eine Zigeunerin auf, «das Weibliche mit ihrem Koboldwesen reizend gemischt, aber die Gabe, ruhren zu können, dürfte kaum ihre Gottesgabe sein» Im übrigen gehörte dieser Abend den Komikern des Staatstheaters, Aribert Wäscher gab den sauren Narren Malvolio, «ein Monument an beleidigter Würde und Gekranktheit», Leibel der Junker Tobias, Weber den Bleichenwang Zu erwähnen ist noch die Kammerzofe der Marie Koppenhofer, die allgemein zwar sehr lebendig, aber als etwas zu balkanisch empfunden wurde Der Narr Paul Bildts war, wie schon erwähnt, seiner bisherigen Funktion entkleidet, «von akademischer Glätte» Fechter findet ihn farblos «Man hatte ihn in ein Kostüm von heute gesteckt und alt gemacht, daß er beinahe wie Ferdinand Bonn aussah, das behinderte ihn sichtlich» Im ganzen findet die Neuinszenierung, von wenigen Stimmen abgesehen, die vor allem die Wahl des Stücker und sein neues szenisches Gewand bemängeln, einen an Stärke ziemlich gleichmäßigen Publikums- und Pressebeifall und wurde fast allgemein als ein verheißungsvoller Auftakt der neuen Spielzeit, auch im Interesse der Klärung der Intendantenverhältnisse am Staatstheater, betrachtet —

Ein stilistisches Gegenstück, jedenfalls was die Gestaltung der Szene betraf, war die zweite große Berliner Shakespeare Inszenierung der vergangenen Spielzeit, «Viel Lärm um Nichts», in der Berliner Volksbühne unter der Leitung von Heinz Hilpert, die vierte Fassung in den letzten zwanzig Jahren In dieser Zeitspanne gingen dem bisherigen Unternehmen zwei Vorkriegsinszenierungen voran, eine im Königlichen Schauspielhaus als ein heiteres, würdiges, hofisches Neckspiel mit Hansi Arnstadt und Albert Patry als Beatrice und Benedikt, und die andere im Deutschen Theater unter Reinhardt, in uppiger, überwältigender Pracht, mit Bassermann und Else Heims Dann brachte in den ersten Nachkriegsjahren Fehling das Stück heraus, ohne Dekoration, mit Podium und Stufen, auf Wort und Rhythmus gestellt, mit Agnes Straub und Karl Ebert Hilpert nun hatte das Werk nach der Tieckischen Übersetzung «neu eingerichtet» unter besonderer Heraushebung der Frohlichkeit und Beschwingtheit, aber wir hören auch Einwände grundsätzlicher Art «Die Transparenz der Komödie von Benedikt und Beatrice und von Claudio und seiner fast verlorenen Hero kam in der Aufführung der Volksbühne nicht allzu sehr zur Auswirkung Herr Hilpert, Regisseur und Dramaturg des Abends, hatte für sein Publikum mit Recht den Hauptakzent auf den Spaß, auf den Schwank gelegt — und hatte darüber vergessen, daß nicht nur über der Geburtsstunde Beatrices, sondern über der ganzen Komödie die Herrlichkeit eines tanzenden Sternes leuchtet Die Komik Shakespeares ist von dieser Welt, aber hinter ihr strahlt der Sinn des Lebens überhaupt Claudio liebt Hero — und fällt trotzdem auf den simpelsten Schwindel herein, Beatrice lebt aus bloßer Wortspielerei heraus das Theater ihrer

Überlegenheit und gleitet über einen ebenso simplen Schwundel in ihr Gefühl zu Benedikt Schlichte Halbnarren spielen das Theater der Justiz — und kommen in all ihrer Torheit der Wahrheit näher als Fürsten und Vornehme Der Irrsinn des Daseins zwischen Lachen und Tränen, das von den Worten bald beherrscht, bald sie beherrschend dahinrauscht, wird Maskenspiel, Tanz und Schwank, um zugleich Abbild der Geheimnisse hinter der lacherlichen Traurigkeit des Lebens zu bleiben Auf diese Doppelbodigkeit des Spieles hatte die Aufführung der Volksbühne von vornherein verzichtet die Sterne funkelten nur vom Kuppelhorizont, nicht aus der Durchleuchtung des Sprachlichen Es gab eine lustige, bewegte, rasche Aufführung mit besten Theaterqualitäten, bloß daß Shakespeare ein bißchen zu kurz kam» (Paul Fechter i d Deutschen Allgemeinen Zeitung, 23. März 33) Und Herbert Ihering schreibt «Hilpert lost die Komödie wieder in einzelne Bilder auf Plastische Dekorationen von Oskar Strnad gebaut, pompose Architektur, Drehbühne, Szenenwechsel, Kostume, Farben und Schauplatze, auf die man die alte Aufführung des Königl. Schauspielhauses ohne Muhe übertragen konnte Der Bildregisseur Hilpert arbeitet in dieser Aufführung nicht glücklich, die Stellungen der Personen sind nicht immer einleuchtend, der unglückliche Gouverneur wankt über die Stufen und setzt sich nieder Der Dramaturg Hilpert vermedlicht Der Sprachbearbeiter vulgarisiert Aber der Schauspielereführer Hilpert triumphiert Er hat es verstanden, Grete Mosheim von jeder Willkür zu befreien Hilpert scheint ihr nur die Sicherheit des schauspielerischen Handwerks gegeben zu haben, das Selbstvertrauen und die Ruhe Man merkt es an diesem Abend deutlich In der ersten Szene neigt Grete Mosheim noch dazu, ihre nicht ganz festsitzende Stimme zu überanstrengen, und die Pointen auf zuraufen Je weiter der Abend fortschreitet, desto freier und sicherer wird Grete Mosheim, desto leichter und souveräner spricht sie So spielt Grete Mosheim eine reizende Beatrice, witzig, zungenfertig, schalkhaft ohne kitschige Beimischung, anmutig und geistig» (Berliner Borsen-Kurier, 23. März 33) Von anderer Seite wird diese Leichtigkeit nicht so ganz anerkannt, besonders bezüglich der Regie Herrmann Sinsheimer sagt «Es hatte vieles kurzer und unwichtiger, vieles leiser und limengetreuer genommen werden können «Viel Lärm um Nichts» wurde fast so breit wie lang, es verdickte sich an einigen Stellen Da lag Hilperths unnachsichtige Hand zu schwer auf den Spielern und dem Spiel, da wurde das Wort mehr nach dem Reglement exerziert als durch Phantasie beflügelt Immerhin Hilperths Temperament schwankt wie eine Petsche über den Darstellern und trieb sie tief in die Gunst des Dichters hinein Hilpert hatte die Leitung, Shakespeare das Protektorat dieser geglückten und glückhaften Vorstellung Sie wurde ein schauspielerischer Sieg, ein Spielrekord — und so nahmen sie auch die beglückten Zuschauer auf Ein großer Erfolg» (Berliner Tageblatt, 23. März 33) Ewald Balser spielte den Benedikt herzlich und lustig, für manches Empfinden zu trocken «Balser ist eine bürgerliche Erscheinung, von innen noch mehr als von außen her, er braucht und macht Umwege zur Erlangung von Leichtigkeit und Freiheit, aber sie lohnen sich dank seiner Spielfreudigkeit und Spielsicherheit Der Unterschied in der Wirkung beider ist etwa so die Mosheim gibt sich an ein Abenteuer hin, Balser gibt sich für eines her!» (Sinsheimer) Erika Dannhoff und Mil Konstantinow als Hero und Claudio, allgemein als trefflich bezeichnet, verblissen naturgemäß hinter Benedikt und Beatrice, vor allem der Beatrice, die in der Interpretation der Mosheim entschieden den ganzen Abend führt, viel

leicht weniger ein spitzfindiges elisabethanisches Edelfraulein, als ein zungenfertiges Mädchen, das seine Keßheit nicht verleugnen kann, aber doch durch strahlt von «innerer Anmut» (Julius Knopf i d. Berliner Borsenzeitung, 23. März 33.) Erhard Siedel holte sich als der Gerichtsdieners Holzapfel einen besonderen Erfolg, ebenso Josef Almas als Schlehwein. Auch die übrigen Darsteller werden ausnahmslos anerkannt. Die plastischen Dekorationen Oskar Strnads werden allgemein als etwas erdrückend und hervordrangend empfunden. Als Begleitmusik wurden Schubertsche Melodien verwendet. «Schubert paßt ausgezeichnet zu dieser Komödie Shakespeares, trotzdem sollte man es vermeiden, das Andante einer Symphonie durch Textunterlegung in ein Lied zu verwandeln. Da krümmt man sich leicht — und es gibt doch so viele brauchbare und ganzlich unbekannte Schubertlieder» (Fechter). Obwohl im allgemeinen der Eindruck vorherrscht, daß Hilpert gerade die komischen Elemente herausgearbeitet hat, wird doch in vielen Stimmen eine feine und eindringliche Musikalität gerühmt, und die Besprechung der Vossischen Zeitung schließt: «In die Aufführung waren Schubertsche Melodien hineingewebt, aber sie hatte auch ohne diese leise Unterstützung etwas Musikhafes, etwas Beschwingtes, leichter als die Luft, teilhaftig des klugen und unschuldigen Marchenzaubers, den nur einmal ein Shakespeare in eine beglückende Zeitlosigkeit hineingegossen hat» (23. März 33.)

Das Dresdener Staatstheater eröffnete die Spielzeit mit einer älteren Inszenierung des «Sommernachtsstraums» (Gielen) und brachte darauf unter der Leitung von Georg Kiesau nach dreizehnjähriger Pause eine vielbemerkte Neuinszenierung des «Wintermarchens» heraus, im Rahmen eines Shakespeare Zyklus, der Anfang April 1933 durch eine weitere Neuinszenierung der «Komödie der Irrungen» fortgeführt wurde. Ein bemerkenswerter Schritt jedenfalls, das spröde, selten gespielte Alterswerk, das «Wintermarchen», der Bühne wieder zugeben, umso mehr, als es bei diesem Werk im Gegensatz zu den andern viel gespielten Shakespeare-Stücken keine eigentliche Tradition in der Auffassung gibt, wodurch die Gefahr naheliegt, ins Experiment zu verfallen. Diese Klippe scheint der Spielleiter Georg Kiesau glücklich umschiffen zu haben. «Die Neuinszenierung atmete Shakespeareschen Geist. Die Aufführung hatte einem mit «Fehlern» und Sonderbarkeiten schwer belasteten literarischen Werk selbst zur Wiedererweckung verholfen. «Klug werden» soll man garnicht aus einer solchen Dichtung. Das ist nichts für den Verstand und die ästhetisch rationalistische Kritik. Über die meisten der im Stücke liegenden Schwierigkeiten ist Kiesau mit geschickten Mitteln hinweggekommen. Zunächst löste er den Zwiespalt zwischen Antike und Renaissance dadurch, daß er die Handlung so ungefähr in die Mitte setzte, in eine byzantinische Zeit, in der sich delphische Orakelweisheit und Apollos Strafgericht mit christlichen Gewissensqualen und legendären Ereignissen wohl vertrug. Das gab auch für Tracht und Zeitfarbe eine wirksame Lösung. Am Hofe von Sizilien herrscht antikisierender und halb orientalischer Prunk, im Königreich «Bohmen» trägt man sich wie etwa zur Zeit der Lubassa, der Grundern von Prag. Und so kann auch das Volksfest in Gewandern stattfinden, die das schmuckfrohe slawische Bauerntum alter Zeit kennzeichnet. Ebenso einfach kommt man über die schlimmsten Anachronismen weg: man streicht sie einfach aus dem Text. Wichtiger ist noch, daß durch die Aufführung auch psychologische Sprünge überdeckt, ja glaubhaft gemacht wurden» (Dr. Felix Zimmermann i d. Dresdner Nachrichten, Abendausg. v.

26 Aug 32) Aber auch andere Stimmen sind zu hören. So schreibt Kurt Sauer « eine derb realistische Aufführung, die — statt musisch beschwingt — theatralisch und opernhaft war. Georg Kiesaus grelle Ausdeutung nahm der abstrakten Altersdichtung das schlichte Symbol, den narven Schleier des Marchens, der die Urelemente des Lebens, seine Leidenschaften und Narreteien keineswegs zu enträtseln sucht. Eine grauselige Tragödie und ein plump aufdringliches Schaferspiel standen sich völlig unverbunden entgegen. Regisseur und Bühnenmaler hielten an einem historischen Sizilien ebenso fest, wie an dem «meer umschlungenen» Bohmen mit seiner derb-slawischen Bevölkerung» (Berliner Borsenkurier, Morgenausg. v. 21. Sept. 32). Mahnke und Fanto zeichneten für die farbenfreudige Bildhaftigkeit in Bild und Kostüm, Artur Chitz hatte die Musik nach altenglischen Motiven zusammengestellt, die gerade die Schaferszenen lebendig werden ließ. Unter den Darstellern fiel die Hermione Grete Volkmars durch schlichte, bezaubernde Anmut auf, und vor allem Luis Rainer als Autolykus, «eine unvergeßliche Prachtfigur Shakespeareschen Volkshumors». Das spröde und sonderbare Stück ließ keinen sturmischen Beifall erwarten. Das Publikum, zunächst befremdet, ging zögernd mit und wurde erst durch die Lebendigkeit der Schaferszenen gewonnen.

Ungeteilten Beifall fand dagegen eine Neueinstudierung der «Komödie der Irrungen» durch Gielen. «Das Ganze hat das scherzhaft Übertreibende eines Marionettenspiels. Gielen war mit Recht auf Fluß und Tempo bedacht. Hubsch läßt er z. B. im Drehen der Bühne eine Szene in die andere hineinspielen. Stimmung und Farbe gibt er durch glückliche Verwendung von Komparserie, wo es nur möglich ist. Ephesus ist nach Shakespeare der Ort der Handlung. Man kann seine fabulierende Ortsbezeichnung ja meist ganz frei auffassen. Gielen hat eine Art Balkan mit sehr südlichem, türkischem Einschlag gewählt und gewinnt so schon im Schaubaren den Eindruck eines spielerischen Irgendwo und Irgendwann» (Dresdner Anzeiger, 3. April 33). Als das Dienerpaa glänzen Ponto und Hellberg, und einen besonderen Erfolg hat wieder Luis Rainer als phantastisch-lächerlicher, skurriler Teufelsbeschwörer Dr. Zwick. Für Szene und Kostüm zeichnen wieder Mahnke und Fanto, die das Ganze «in lustiger Offenheit» bunt und verspielt auf die Drehbühne stellen.

Eines Experimentes der Dresdener Oper muß hier noch gedacht werden, nämlich der Uraufführung der Oper «Was ihr wollt», deren Textbuch der junge Komponist Arthur Kusterer in Anlehnung an den gekürzten Originaltext selbst eingerichtet hatte. Um eine übermäßige Dehnung des Stoffes durch die Musik zu vermeiden, wurde die Figur des Malvolio gestrichen. Eine besondere Heraushebung erfuhr das mit Tobias, Bleichenwang und dem Narren besetzte Buffotrio. Trotzdem die Oper durchkomponiert war, wies sie doch im ganzen einen Nummerncharakter auf. Die Aufnahme des Werkes zeigt deutlich, daß die Staatsoper damit keinen glücklichen Griff getan hat. Die «Tribüne», Dresden (Nr. 2, 1933, 12. Jahrgang) schreibt: «Wie nicht anders zu erwarten, entstand hier eine jener wenig erfreulichen Literaturoper, bei denen die Musik doch nur ganz sklavisch dem dazu arg verhunzten Text untergeordnet ist. Wo sich Musik und Text nicht einigen wollten, nahm man die große Schere und verstümmelte den Text. Mit der reizvollen Malvolio-Szene wußte Kusterer gar nichts anzufangen. Also wird sie unterschlagen. Aber das ist noch nicht alles. Herr Kusterer brachte es fertig, Shakespeares Worte mit Jazz-Musik zu mischen. Wenn die Sache

wenigstens Schnitt hatte. Aber auch das noch nicht einmal. Sie wirkt banal und ode, so ode, daß man sich dabei zu guter Letzt noch langweilt. Zu Jazz Musik gehört ein zugkräftiger Schlager. Das, was Kusterer geschaffen hat, ist eine Verhohnepiepelung des größten englischen Dichters, eine Vergewaltigung eines klassischen Werkes und — wenn man dem Jazz Gerechtigkeit widerfahren lassen will — Kurpfuscherei an der Jazz Musik. Das Bedauerlichste an der ganzen Geschichte aber ist es, daß ein Staatstheater vom Range der Dresdner Staatsoper sich dazu hergibt, einen solchen unmöglichen Scherz als neueste Errungenschaft aufzuführen. Diese Ablehnung finden wir allgemein. Es werden hier und da dem Komponisten musikalische Qualitäten zugestanden, nicht aber in Verbindung mit einem solchen Stoff. Maria Elsner gelang es, der Partie der Viola einiges abzugewinnen. «Wenn doch noch am Schluß so etwas wie ein Premierenbeifall aufkam, so lag das im Grunde im unverwüstlichen Vorwurf des Shakespeareschen Lustspiels, das wirklich einen brauchbaren Operntext abgegeben hatte, wenn Kusterer ihn in entsprechender Weise hatte sprachlich umarbeiten lassen, wie die Shakespeare Vorwürfe, die Verdi komponierte. Daß sich Fritz Busch selbst für die Partitur einsetzte, gehört zu den Ratseln dieser an Überraschungen reichen Musikernatur — trotzdem gelang es ihm nicht, dem Riesenjazzorchester mehr als Turbulenz abzugewinnen» (Melos, Mainz, Nr. 1, Januar 1933). Im Ganzen wird die Tatsache dieser Uraufführung als eine «ästhetische Unmoral» (Karl Schmidtgen im «Orchester», Regensburg, Nr. 3, Febr. 1933) bezeichnet, als in keiner Weise dem berühmten Stoff wie der großen Tradition der Dresdner Staatsoper entsprechend.

In München brachte im Bayrischen Staatstheater der neue Schauspiel direktor Richard Weichert eine Neuinszenierung von «Romeo und Julia» heraus, die begeisterte Anerkennung fand. «Zum erstenmal in meinem Leben sah ich das vom Eros, der der Nacht und dem Tod verschwistert ist, zum tragischen Ende gerissene Liebespaar, frei von Sentimentalität, geradeaus sturmend, unreflektiert, jah und trotzig, besessen von dem Dämon, zum erstenmal also Jugend. Das ist nämlich das innerste Geheimnis von Shakespeares früher Tragödie. In ihr schäumt das süße Gift der ersten jugendlichen Liebe. Richard Weichert hat das große Verdienst, dies nicht nur erkannt, sondern folgerichtig in Szene gesetzt zu haben», schreibt Tim Klein (i. d. Münchner Neuesten Nachrichten). Hier wird, wie auch in der folgenden «Macbeth»-Inszenierung die meisterhafte Schulung der Darsteller durch den Regisseur Weichert gerühmt, wodurch eine stilistische Einheitlichkeit erzielt wurde, wie man sie selten findet. «Palettas Bühnenbilder umrahmten die Aufführung, die außerordentlich konzentriert war, und in der nichts von falscher Süßlichkeit und Sentimentalität zu spüren war, aufs glücklichste» (Dr. F. im Bayrischen Vaterland). «Die Regie von Richard Weichert hatte den Hintergrund des Hasses, auf dem die Neigung der beiden Liebenden erblüht, mit breiten, wuchtigen Pinselstrichen ausgemalt. Die Geladenheit der Atmosphäre, die jeden Augenblick in vernichtenden Gewitterschlägen losbrechen kann, erfüllte die Bühne zuweilen mit geradezu elektrisierter Spannung» (Dr. W. Zentner im Bayrischen Kurier). Weichert hatte Recht getan, zwei wirklich junge Menschen für die Hauptrollen zu wählen. Angela Salloker und Norbert Schiller. Vor allem Angela Salloker beherrschte die Bühne und hatte in ihrer bezaubernden Mädchenhaftigkeit einen großen Anteil daran, daß der Abend ein Ereignis wurde. Nicht ganz so befällig wurde der Romeo Norbert Schillers

aufgenommen, der trotz schonem modulationsfähigem Organ, einer starken Geistigkeit und sympathischen Mannlichkeit an der Seite einer so ungewöhnlichen Partnerin beim Publikum nicht ganz zu bestehen vermochte. Unter dem ausnahmslos musterhaft gut besetzten Ensemble fiel besonders der Capulet Otto Wernickes auf — Als zweite Shakespeare Inszenierung brachte das Staatstheater den «Macbeth» heraus, abermals unter der Leitung Richard Weicherts «Das düstere Fresko einer zerklüfteten Seelenlandschaft, die das dämonische Bild des verbrecherischen Usurpators vor den breitgemalten Hintergrund blutiger Historie stellte, fand eine großartige und monumentale Ausdeutung. Darstellung, Bühnenbild und musikalische Akzente wirkten zu einem farbigen, von innerer Dynamik und straffem Rhythmus bewegten Ensemble zusammen. Der pausenlose Ablauf der Bilder gewährte eine durchgehende und sich steigende Intensität in Stimmung und Atmosphäre» (Augsburger Postzeitung, 17. März 1933). Dr. Friedrich Mohl schrieb «Die neue Inszenierung unseres tatkräftigen Schauspielers Weichert war in Einzelheiten stark, im ganzen wieder ungewöhnlich sorgfältig und eindringlich vorbereitet, in anderen Einzelheiten anfechtbar und, was den Gesamteindruck anlangt, nicht unbedingt überzeugend. Es wäre vermessen, nach der einmaligen Prüfung einer solchen Riesenarbeit ein abschließendes Urteil zu fällen. Im allgemeinen litt der Eindruck wohl unter dem Bühnenraum, der in vielen Szenen zu weit gezogen war und zugleich unter dem Tempo, das ungeachtet der mustergültig beschleunigten Verwandlung zu breit geriet. Die Bühnenbilder Adolf Linnebachs für sich (wie die malerischen Kostüme Lovis Revys) waren mit wenigen Ausnahmen (Bankettsaal) meisterhaft. Hier waltete die großartige Nachtstimmung der Tragödie, nirgends überschritt Experiment oder Expression das Maß. Aber die Regie überschritt dieses Maß von Raum und Zeit, das die Fülle der Gesichte zusammenhalten muß. Oft verloren sich die Gestalten im Raum, drangen auf die Vorbühne und fielen aus dem Rahmen. Diesen offenkundigen Mängeln steht freilich eine große Anzahl erfreulicher Regieanordnungen gegenüber, die für den Erfolg den Ausschlag gaben» (Bayrische Staatszeitung, 15. März 33). «Von den Darstellern ragten hervor Friedrich Ulmer als Macbeth, der die ungeheure Entwicklung vom ergebenen Gefolgsmann des Königs zu seinem Mörder und schließlich zum blutigen Tyrannen im ganzen sehr eindrucksvoll zu gestalten wußte. Manches war trotzdem noch zu bürgerlich angelegt» (Dr. Walter Stang im Volksischen Beobachter, 16. März 1933). Nicht ganz allgemein anerkannt wurde die Lady Macbeth der Franziska Kinz, «mit deren interessanter Darstellung diese bedeutende junge deutsche Schauspielerin und große Gestalterin erdverwurzelter bauerlicher Menschen erstmals in den Bereich der großen Shakespeareschen Frauengestalten vorstieß» (E. L. S.). Der «Bayrische Kurier» (15. März 33) schrieb «Franziska Kinz unterließ als Lady Macbeth jeden Versuch der Formung einer «Überhexe», als welche Goethe fälschlicherweise diese Gestalt bezeichnet hat. Sie gab vielmehr die ehrgeizige Frau, die das Werk der Hexen bei Macbeth wohl weiterführt, aber trotz allem Frau, ja sogar liebende Frau bleibt. Die Traumwandelszene, in der die überspannten Kräfte hilflos zu beinahe ruhender Wirkung zusammensinken, gelang gerade durch die Betonung des typisch Weiblichen zu erschütternder Wirkung. Diese Schauspielerin könnte als starker Persönlichkeitswert unserm Ensemble zur Bereicherung dienen». In weiteren Aufführungen spielten Armand Zäpfel den Macbeth («ein wilder armer Höllenschwabe») und Hilde Herterich

(eine «klare, bildhaft schöne, die Lady vom beherrschenden Verstand her, nicht aus dem Urtrieb eines dämonischen Willens deutende Gestaltung von Rang» E. L. S.) sowie Hedda Lembach die Lady Peter Trumm (1 d. Münchner Neuesten Nachrichten) schreibt u. a. «Hedda Lembach war die Lady Macbeth, eine erhabene Gestalt, schon und groß, mächtig im königlichen Zug der Gesten, verhalten und verhüllt in der schweren Brandung der Gewänder, eine nordisch tragische Zauberfrau». Unter den übrigen Darstellern ragten besonders Wernicke als Banquo, Renar als Duncan, Hoch als Pfortner, Martens als Macduff und Angela Salloker als Lady Macduff hervor. «Die Chargen waren durchwegs gut besetzt und jeder für sich vorzüglich. Bei ihnen wurde die pädagogische Regiekunst Richard Weicherts offenbar» (Dr. Mohl 1 d. Bayerischen Staatszeitung, 15. März 33).

In den Münchner Kammerspielen brachte Otto Falckenberg eine Neuinszenierung der «Komödie der Irrungen» heraus, die allgemeine Zustimmung fand, während sich gegen die Wahl der Neuübersetzung und Neugestaltung der Komödie durch Hans Rothe viele, zum Teil recht heftige Einwände erhoben¹⁾. Zwar Fritz Mack (1 d. Leipziger Neuesten Nachrichten, 6. Febr. 1933) schreibt zu Rothes Übersetzungen im allgemeinen «Bei allen gelegentlich unterlaufenden Eigenwilligkeiten der sprachlichen Neugestaltung und trotz manchen zu weitgehenden Zugeständnissen an den heutigen Publikumsgeschmack haben sie doch das unbestreitbare Verdienst, die Dichtung Shakespeares dem zeitgenössischen Menschen wieder nahergerückt zu haben, die Beseitigung ihrer barocken überalterten Sprachform hat sie für die Zunge des heutigen Schauspielers leichter sprechbar, für das Ohr des Publikums leichter aufnehmbar gemacht». Wilhelm Hausenstein (Münchner Telegrammzeitung, v. 16. Febr. 1933) schreibt dagegen über seinen Münchner Eindruck von der «Komödie der Irrungen»: «Über die dramaturgischen Aufgaben und Freiheiten einer Zurüstung, die man Bearbeitung zu nennen pflegt, ist er weit hinausgegangen, und fuglich darf man behaupten, daß Ton und Stil Shakespeares bei dieser Gelegenheit des öfteren auf eine empörende Weise verlassen worden sind». Und Dr. W. Stang (Völkischer Beobachter, 17. Februar 1933): «Wir vertreten ganz besonders bei der Aufführung klassischer Werke die unbedingte Grundforderung, daß sie aus dem Geiste des Dichters und in der Absicht gespielt werden müssen, in der dieser sie geschrieben hat. Dagegen hat sich nun der Textbearbeiter Hans Rothe schwerst versündigt. Denn seine «neue Fassung» verleugnete den Dichter so gut wie ganz und stellte den geistvoll sich gebenden Bearbeiter allein in den Vordergrund». Und Dr. Friedrich Mohl (1 d. Bayerischen Staatszeitung, 17. Febr. 1933): «Rothe hat Shakespeares Komödie durch seinen literarischen Wurstkessel gezogen, in dem auch Berliner Asphalt gekocht wird! — So wurde leider auch diese Inszenierung zu einem in seiner Art ausgezeichneten Neuberliner Faschungsrummel». Falckenberg stellte das Derbe, Kraftvolle zugunsten des Tanzerischen zurück, wodurch, wie von vielen Seiten bemerkt wurde, eine gewisse Verflüchtigung des Shakespeareschen Geistes eintrat und eine, für sich betrachtet, vorbildlich ausgeglichene Regieleistung übrig blieb. Fritz Brand und Oskar Dimroth spielten die Zwillingsherren, Hugo

¹⁾ Wie weit die Meinungen über Rothes Übersetzungen in der Öffentlichkeit auseinandergehen — von fast uneingeschränktem Lob bis zu völliger Ablehnung —, das hat Dr. E. L. Stahl bereits in seiner Jahresübersicht 1931/32 ausführlich dargelegt.

Schrader und Josef Eichheim, «die sich freilich nur ähnlich sahen wie Birne und Rube», das Sklaven Zwillingsspaar mit glanzendem Witz und erstaunlicher Gelenkigkeit. Unter den Frauen wurde besonders Marianne Hoppe als Adriana und Maria Byk als Luciana bemerkt. Bernhard Eichhorn schuf eine wirkungsvolle musikalische Untermalung, und Eduard Sturm ein farbiges antikes Bühnenbild, das die kleine Bühne mit vielen Treppen und Winkeln und einem geschickt eingebauten Bogen ganz vortrefflich in den Dienst der burlesken Handlung stellte, die dann auch im ganzen eine dankbar begeisterte Aufnahme fand.

In Leipzig brachte das Alte Theater eine bemerkenswerte Neuinszenierung des «Kaufmanns von Venedig» unter der Regie Peter Stanchinas, der, wie Fritz Mack in den Leipziger Neuesten Nachrichten vom 15. Oktober 1932 schreibt: «die beiden verschiedenen Welten des Stückes klar, eindeutig und sinnfällig und vor allem als scharfe, unvereinbare Gegensätze gestaltete. Um Porzia war Licht, Heiterkeit, spielerische Leichtigkeit, Farbe und Musik, die Welt des Shylock war duster, dumpf, farblos, von Sorgen und dunklen Leidenschaften überschattet.» Den Shylock gab Alexander Golling, eine «beinahe völlig geglückte Leistung» (Mack) von einigen wenigen Augenblicken des Abgleitens ins Theatralische abgesehen. Als ungleich wird Ruth Trumpp als Porzia bezeichnet. «In den ersten Szenen von ungekünstelter Heiterkeit, spielerischem Übermut und weiblichem Charme, blieb sie leider bei der Gerichtsszene in den ernsten wie den humorigen Partien so gut wie alles schuldig.» Alfred Schlageter als Antonio und vor allem Hans Zeise-Gott als alter Gobbo werden unter dem guten Ensemble besonders hervorgehoben. Die Rothsche Übersetzung, diesmal völlig unumstritten, wird nur gelegentlich als «angenehm unauffällig» vermerkt.

In Köln wurde die Eröffnung des «Deutschen Theaters am Rhein» im Kölner Schauspielhaus mit der Inszenierung des «Kaufmanns von Venedig» durch den Intendanten Fritz Holl allgemein als eine große künstlerische Leistung und als ein verheißungsvoller Auftakt begrüßt. Holl ließ die Shylocktragödie zurücktreten, «er fugte den Juden ganz ein in das Lustspiel, in dessen frohlichem Gesicht Shylock wie ein dusteres Auge funkelt» (Vossische Zeitung v. 22. Sept. 32). Der folgerichtig durchgeführten Auffassung des Spielleiters entsprach es, daß Walther Richter seinem Shylock nichts von der dämonischen Großartigkeit verlieh, mit der manche Schauspieler das Lustspiel sprengend diese Gestalt ausgestattet haben. «Schon sein Äußeres war mehr widerlich, ungezieferhaft als schrecklich: ein hageres, kranklich blasses, schmutzige Gesicht, dessen schütterer Bart von einer unappetitlichen Flechte behaftet schien, darunter ein plumper, fetter Körper, der sich plattfußig watschelnd und torkelnd voranschob. Daß die Verurteilung eines solchen Shylocks nicht die tiefe Wirkung erzielen konnte, wie bei einer heroisch angehauchten Darstellung, sondern daß man sie ohne Gewissenszweispalt als gebührende Strafe gemeiner Gesinnung hinnahm, ist selbstverständlich» (Dr. Walter Schmitts in der Kölnischen Zeitung, Ausg. v. 12. Sept. 1932). Schumacher (im Westdeutschen Beobachter, Köln, 13. Sept. 32) sieht in der zwischen den beiden Exponenten der Shylock-Darstellung vermittelnden Lustspielbetonung die Ausschöpfung, die dies Werk der krassesten Gegensätze für sich in Anspruch nehmen muß, um seinem vollen Sinne nach zur Auswirkung zu gelangen, und sieht darin ein bewußtes Vorbeigehen am Kern der Handlung, wodurch das Werk ein völlig anderes Gesicht erhält. Neben dem wirkungsvollen Shylock Walter Richters fand besonders Aufmerksamkeit die

Porzina der Hanni Hoeßrich, die diese Figur «in aller fraulichen Süße, mit überlegenem Menschenverstand, Weichheit der Bewegung und Melodiosität der Sprache fast ohne Makel» darstellte (Schumacher) Die Bühnenbilder Erich Metzolds «traten in ihrer Einfachheit hinter der bunten Bewegtheit der lebendigen Aktion zurück, bildeten aber in Farbe und Stimmung einen Hintergrund, der Atmosphäre schuf» (Kolnische Volkszeitung, 1 Morgenausg., 12 Sept 1932) Die mit starkem Beifall aufgenommene Leistung ließ, wie allgemein betont wurde, klar erkennen, daß die Voraussetzungen wertvoller künstlerischer Arbeit in dem neuen Deutschen Theater am Rhein gegeben waren, und der Auftakt mit dieser Shakespeareaufführung wurde als ein klares Bekenntnis zum Theater an sich, zur Tradition, zum Kulturtheater, zu den geistigen Menschheitswerten beifällig aufgenommen

Im Stadttheater Bochum-Duisburg wurde im Anfang der Spielzeit unter der originellen Regie Dr. Saladin Schmitts nach achtjähriger Pause «Was ihr wollt» wieder aufgenommen und dank der vorzüglichen Zeichnung der hofischen Welt ein guter Erfolg Nicht ganz vorbehaltlos anerkannt wurden die komischen Figuren Dennoch gelang Walter Kaltenheuner ein wirkungsvoller Malvolio, während Gerhard Geisler der Tobias nicht ganz überzeugend glückte Willi Mayenknecht war ein geschmeidiger, flinker und auch melancholischer Narr, der nur beim Singen «stereotyp opernmäßig» spielte Ein weit schwierigeres Unternehmen war die Neuenstudierung des «Sturm» durch Hans Buxbaum Dieses selten gespielte Werk, der Schwanengesang des großen Stratforders, gilt als nicht sehr buhnenwirksam Wenn es dennoch gelang, das stille und resignierte Werk zu einem Erfolg zu bringen, so war dies unbedingt das Verdienst des Spielleiters «Die Aufführung bemühte sich erfreulich um das Element des Spiels und seine Abgeklärtheit Mit taktvollem Geschick ging er dem romantischen Zauber und der tieferen Bedeutung nach Die Art, wie er der Dichtung Weisheit und die Rede sich ausbreiten ließ, muß unbedingt anerkannt werden, den Ausdruck der Resignation konnte er gleichwohl nicht immer auf der eingeschlagenen Höhe halten Grund dafür mag die Eigenart dieses durchaus anderen und gar nicht robusten Stückes sein Johannes Schrodgers Bühnenbilder hielten sich sinnig an den Wehspielcharakter und gaben dem Spiel einen würdigen Rahmen» (Dr. Gehring im Bochumer Anzeiger, 21 Sept. 32)

Das Dusseldorfer Städtische Schauspiel eröffnete mit «Viel Lärm um Nichts» Das wesentlich ergänzte Personal des Theaters konnte sich in diesem Stück erfolgreich und umfassend zeigen Oberspielleiter Leopold Lindtberg «bestätigte in einer leicht beschwingten Inszenierung die Berechtigung seines in Berlin erworbenen Rufes, ein Vorkämpfer des von Regisseurgroßenwahn nur allzu oft beeinträchtigten Persönlichkeitsrechtes der Schauspieler zu sein Er stimmte die verschiedenartigen Temperamente der Darsteller behutsam auf eine gemeinsame Stillinie ab, ohne ihrer Eigenart Gewalt anzutun» (Dresdner Nachrichten, 7 Sept. 32, Morgenausg.) Jurgens und Heckroth schufen eine reizvolle Szene und farbenschöne Kostüme Unter den Darstellern fielen besonders Wolfgang Langhoff und Hanne Mertens als Benedikt und Beatrice auf, ferner Ludwig Schmitz und Georg Hilbert als Holzapfel und Schlehwein, die die Komik ihrer Rollen fast zum Humor vervollkommneten Die Aufführung wurde allgemein als ein verheißungsvoller Auftakt begrüßt

Auch das Essener Schauspielhaus gab zu Beginn der Spielzeit Shake-

speare mit «Julius Caesar» das Wort «Die Essener Inszenierung verdient, daß man sich eingehend mit ihr beschaffte. Man ist erstaunt, festzustellen, wie unproportional dieses Stück, dramaturgisch gesehen, gebaut ist. Schauspiel direktor Noller versuchte das Gleichgewicht in den beiden Teilen des Stückes dadurch herzustellen, daß er auch den ersten Teil auseinanderzog. Um dafür Zeit zu gewinnen, strich er Szenen, die man nicht gerne missen mag, stellte er die Person des Caesar bewußt in einen leeren Raum, in dem nur ganz langsam gesprochen und vielfach nur geflüstert wird. Das Experiment ist interessant, aber es ist nicht geglückt. Es erzeugt keine Atmosphäre. Man bleibt zu lange kuhl, um dann freilich auf dem Höhepunkt, bei der Ermordung und bei den Reden mit unwiderstehlicher Gewalt mit fortgerissen zu werden. Nichtsdestoweniger ist diese Inszenierung wegen der Klarheit der Linie und des monumentalen Aufbaus bewundernswert. Heinrich Heckroth hat für diesen Aufbau die rechten Bühnenbilder gebaut: kalt, hoch, weit — und puritanisch einfach» (Dr. Keulers in d. Essener Volkszeitung, 17. Sept. 1932). Unter den Darstellern ist der Caesar Hans Raabes zu nennen, der «unter vollem Einsatz seines Könnens spielte, manchmal ein bißchen virtuos und in sprachlicher Beziehung zu absichtsvoll das Bedeutende betonend, aber immer die imponierende Erscheinung und der genial herrschende Staatsmann» (Essener Allgemeine Zeitung, 16. Sept. 32, Abendausg.).

Die Wuppertaler Bühnen brachten im zweiten Spielzeitmonat im Barmer Hause eine sehr beifällig aufgenommene Neueinstudierung von «Viel Lärm um Nichts» unter der trefflich ausgleichenden Regie Franz Edw. Zillichs, der auch die Bearbeitung des Werkes im Sinne einer Straffung und Zusammenziehung, ohne Wesentliches zu rauben, besorgt hatte, und dem das Ganze in «fast kontrapunktlicher Ausrundung» glückte. Unter dem gleichmäßig guten Ensemble fiel vor allem die Beatrice der Elisabeth Maisch auf: «ganz Anmut und Grazie, ganz Heiterkeit, ganz trockener, schlagkraftiger Witz, und eines im andern und eines durch das andere verschönt, souverän beherrscht jede Geste, vom parodierten Seufzer bis zur zärtlichen Liebeserklärung — das ist reine Wonne» (Stadtanzeiger für das Wuppertal, 21. Okt. 32).

Im Elberfelder Stadttheater folgte diesem Werke eine zweite Neueinstudierung «Romeo und Julia», unter der Leitung des Intendanten Smolny. Das an sich etwas nüchterne und sachliche Bühnenbild Paul Mehnerts gewann durch feine Nuancierung der Lichteffekte und gab einen wirkungsvollen Rahmen, in den Smolny das Spiel einbaute, «in einer ständig sich steigernden Ballung und inneren Dynamik. Vielleicht bleibt man zu Beginn in den ersten Bildern noch etwas kühl, aber dann wächst mählich die innere Glut des Spieles, in einem weitgespannten Bogen ständig anschwellend bis zur Totenkammerszene, um in deren Abschluß dummendo auszuklingen» (Bergisch-Markische Zeitung, Elberfeld, 28. Febr. 33). Ganz besonderen Anteil am Erfolg des Abends hatten Henny Schramm als meisterhaft sich übersteigernde Julia und der begabte Gustav Landauer als eindrucksvoller Gestalter des Romeo.

Auch das ruhige Rheinische Städtebundtheater in Neuß begann seine Spielzeit mit einer Shakespeareaufführung. Der Intendant Hanns König hatte «Wie es Euch gefällt» wirkungsvoll inszeniert und «Spiel und Szene völlig in Marchenduft getaucht». Das größtenteils neu zusammengetretene Ensemble bewährte sich, wenn auch noch letzte Feinheiten des Zusammenspiels fehlten, an dem schwierigen Werk ausgezeichnet.

Ebenso eröffnete das Stadttheater Osnabrück seine neue Spielzeit mit einem Shakespearerwerk, dem «Wintermarchen», in der Übersetzung von Hans Rothe «Willy Keller hatte als Regisseur durch Betonung der wenigen Spannungsmomente und tempogeladenen Ablauf die Schwierigkeiten der Inszenierung im großen und ganzen gemeistert, wenn auch die Behandlung des Sprachlichen zuweilen Wünsche offen ließ Eine starke Stütze war ihm das erfreulich aufgefrischte Ensemble, in dem der überlegene Helmut Gaick als Camillo und die würdevolle Hermione Gertrud Burgs besonders gefielen» (Der Mittag, Düsseldorf, 19 Sept 32)

Im Rahmen der Festwoche zur Feier seines hundertjährigen Bestehens brachte das Landestheater Oldenburg unter der Regie des Intendanten Dr Rolf Roenneke eine bemerkenswerte Neueinstudierung des «Coriolan» heraus, die aufs neue die lebendige und gepflegte Leistungsfähigkeit des Schauspiels bewies «Die im Drama gegebene Einheit des Baues sucht die dramaturgische Einrichtung und Inszenierung des Intendanten auf der Bühne bildhaft zu machen Die Vielgestalt der häufig wechselnden Schauplätze wird zu diesem Zweck auf ein architektonisches Fundament gebracht feste, zu starken Blocken gefugte Quadern, die durch von verschiedenen Seiten her ansteigende Treppen mit einander verbunden sind Der Vorzug der so getroffenen Treppenanlage erweist sich bei der Führung der sehr bewegt und lebendig entwickelten Massen Die Regie geht vom Rhythmus aus Diese betonte Dynamik beherrscht nicht nur die Massenauftritte, auch der Einzeldarsteller hat sich ihr in Sprache wie in Gebärde anzupassen Man spürt die Gewalt des Regiegedankens, der sich die Vielfältigkeit des Stoffes bis in die kleinsten Züge geistig zu eigen machte, um ihn dann in größtmöglicher Klarheit sinnlich wahrnehmbar zu gestalten Eine Ausdrucksregie in umfassender, bester Bedeutung des Wortes» (Alfred Wien i d Nachrichten für Stadt und Land Oldenburg, 21 Febr 33) Unter den Darstellern ist besonders zu nennen Otto Nüßl, der den Coriolan in streng durchgeführter Geschlossenheit des Charakters spielt und sein tragisches Heldenschicksal zu einem erschütternden Erlebnis macht

Die ungewöhnliche Zahl von vier Shakespeare Neueinstudierungen stellt Bremen in der letzten Spielzeit mit an die Spitze der von diesem Bericht erfaßten Theaterstädte Das Schauspielhaus eröffnete mit einer Festvorstellung des «Sommernachtstraums» unter begeistertem Beifall seine neue Spielzeit «Der Regisseur Wilhelm Chmelntzky verstand es meisterhaft, den Wirbel der dreifachen Handlung in dreifach unterschiedlicher Welt zu entfesseln, in der deutlichen Absicht, das lustige Durcheinander und die Vielfältigkeit zu betonen Die neue Drehbühne (die Max Gschwind gestaltete) erlaubte szenische Stetigkeit, die von Wilhelm Chmelntzky auch für das Wort geschickt verwertet wurde, nirgends gab es einen toten Punkt» (Weser-Zeitung, Bremen, 20 Aug 1932) Unter den Darstellern fiel besonders der Puck der Toblina Gondy auf — Als zweite Neueinstudierung brachte das Schauspielhaus im Februar «Romeo und Julia» heraus, in der Einrichtung von Dr Eduard Ichon, und wiederum unter der Regie Chmelntzkys, die allen Feinheiten des Werkes gerecht wurde Heinrich Engelhardt gab behagliche farbenfrohe Bilder, in guter Steigerung, «man gesteht gerne, daß die Bühneneinrichtung besonderen Reiz hatte, ja, daß von ihr vielleicht überhaupt die stärkste Wirkung des Abends ausging» (Clemens Cunis i d Weserzeitung, Bremen, 18 Febr 33) Als Julia gastierte Tony van Eyck

«Ihre Erscheinung macht das kaum erbluhte Weib glaubhaft, noch ehe sie spricht, und auch ihre Sprache unterstreicht den Eindruck des kindlich Jungen. Die helle Tonfarbung und die geringe Modulationsfähigkeit lassen sie besonders dort wirksam werden, wo sie kindlich, rasch und unbedacht sein darf. Die Ausbrüche der Leidenschaft und das erste Aufklingen fraulicher Wärme liegen ihr weniger» (Cumis). Ihr Partner war Hans Stelzer. Wirksam, ohne jede plumpe Aufdringlichkeit war die Amme Lisa Wehns, eine kostliche Charakterschöpfung. Das übrige Ensemble stand auf gleichmäßiger Höhe —

Das Bremer Stadttheater trat, ziemlich zu Beginn der Spielzeit, mit einer sehr glücklich getroffenen Neuemstudierung von «Was Ihr wollt» hervor, das der Regisseur Dr. Walter Falk ganz in Musik getaucht hatte, die jedoch das Stück etwas zu stark ausdehnte. «Mit dem Verlöschen der Szene begann jeweils Musik und klang fort, bis das Wort des neuen Auftritts sie ablöste. Und während man bei soviel Musik sonst wohl fürchtet, das Schauspiel ertränke darin, es werde «veropert», vermochte dieses Lustspiel sie ohne Schaden aufzunehmen, es gewann noch dadurch. Allerdings hatte man auch eine Vertonung (Humperdinck) gewählt, die nicht belastete» (Weser Zeitung, Bremen, 14. Sept. 32). «Man genoß das Lustspiel wie neu geschaffen. Die Lebendigkeit der Einstudierung entzückte» (ebenda). Ein nicht ganz gleichmäßiges Ensemble bemühte sich unter der straffen und beschwingten Leitung mit großem Erfolg um das unsterbliche Werk — Als zweites Werk brachte das Stadttheater Anfang Februar das «Wintermarchen», wiederum unter der Regie Falks. «Der alte Streit um den Bühnencharakter des Shakespeareschen «Wintermarchens», ob es seiner inneren dichterischen Haltung nach ein Trauerspiel oder ein Lustspiel, ein Marchen oder ein realistisches Schauspiel sei, trat bei dieser Aufführung im Stadttheater in all seiner Zwiespaltigkeit auffällig in Erscheinung. Die Spielleitung bemühte sich augenscheinlich, die inneren Widersprüche des Ganzen durch den «unnachahmlichen Duft des Marchenhaften» zu überbrücken. Dies Bestreben wurde aber stark durch einzelne Unzulänglichkeiten der Besetzung und der Regie behindert» (Dr. G. H. d. Bremer Nachrichten, 3. Febr. 1933). Und weiter: «Auch dem Schafschurfest und dem Tanz der Schafer und Schaferinnen fehlte es an innerer frohlicher Beschwingtheit und an Weite des Wiesenplatzes. Überall trockene, sachliche Beschränkung statt ausgelassener phantasievoller Freiheit. Daß danach auch die ruhrselige Komödie der musikalischen Belebung der Hermionestatuette von Giulio Romano-Pygmalion nicht mehr die nötige Marchenstimmung aufbrachte, ist begreiflich, daran konnte auch die diskrete und kompositorisch feine, mit Geige und Celesta den Zauber losende Musik von F. A. von Horn (dessen hofische Einleitungsmusik und der Bauernlandler beim Schaferspiel freundlich ins Ohr klangen) nicht viel ändern».

Ebenfalls am «Wintermarchen» versuchte sich eine Neuemstudierung des Stadttheaters Halle a. S. unter der Leitung des Intendanten Willy Dietrich. Der tiefe Bruch in dem schwer verständlichen Werk erleichtert auch dem Leser die Gefolgschaft nicht. Die Aufführung wußte diesen Zwiespalt über beträchtliche Strecken hinweg zu überdecken. Dietrich bot in der sicheren Durchföhlung und Abtonung der Dialoge eine ungewöhnliche Regieleistung. «Der Aufföhrung war die neue Übertragung des Textes von Hans Rothe zugrunde gelegt, die unserem heutigen Verstehen und Empfinden weit mehr entgegenkommt als die Tecksche. Rothe gestattet sich wohl manche Freiheit, erzielt mit seiner Ver-

deutschung dafür aber tatsächlich den Eindruck einer Originalarbeit, ohne Shakespeare das Seine zu nehmen» (Walter Britting i d. Niederdeutschen Zeitung, Hannover, 29. Sept. 32). Unter den Mitwirkenden zog vor allem Otto Gries, der neue Held des Stadttheaters, als Leontes das Augenmerk auf sich.

Als große Shakespeareerneuerung brachte das Schauspielhaus in Hannover unter der Regie von Dr. Georg Altmann den «Hamlet» heraus. Der Regisseur lieferte eine tüchtige philologische Arbeit in Gestalt einer textkritischen Ergänzung der Schlegelschen Übersetzung, zu der er die erste Hamletausgabe von 1603 heranzog. «Alles an Altmanns Regiearbeit verriet höchste Konzentration, geistige Spannweite und erfahrenste Technik. Es zeugte alles von Kultur und Geschmack» (Hannoverscher Anzeiger, 25. Okt. 32). Auf Otto Grafs noch jungen Schultern lastete die Wucht des Hamlet-Problems. Er enttäuschte die in ihn gesetzten Hoffnungen nicht. Die Ophelia Carola Wagners erreichte sehr starke Momente. Das Schauspielhaus erlebte, so hieß es, einen großen Abend.

Das Landestheater Braunschweig eröffnete mit der Wiederaufnahme des «Sommernachtstraums» in der Inszenierung von Julius Czerwinka, die schon in der vorhergehenden Spielzeit großen Beifall gefunden hatte, seine Pforten und ließ noch gegen Ende der Spielzeit, im Mai, eine Neuenstudierung des «Macbeth» folgen, wieder unter Czerwinkas Regie. «Es ist kaum denkbar, daß jemals eine Aufführung bis auf den Grund dieser Tragödie hinabtauchen konnte. Übermenschliche Darsteller waren dazu nötig, und übertheatralische Mittel, um die unheimliche doppelsinnige Atmosphäre dieser in die Unwirklichkeit zerfließenden Handlung greifbar zu machen. Es bedeutet schon viel, wenn in der Neuenstudierung des Landestheaters von den beiden Hauptgestalten starke Wirkungen ausgingen. Die Träger waren Christian Lennbach und Maria Finkler, die das vom Schicksal verkettete mörderische Paar darstellten. Hinter ihnen stand als zweite wirkende Kraft der Regisseur Julius Czerwinka, der in die Welt Shakespeares mit tiefem Verständnis eingedrungen ist und der auch diesmal den verfügbaren Mitteln das irgend Mögliche mit großem Können und sicherem Instinkt abrang. Die Bühnenbilder Hans Fitzners geisterten entweder in nebelhafter Verschwommenheit, oder sie standen mit harter, verschlossener Wucht im Dammerlicht der Szene» (Braunschweigische Landeszeitung, 8. Mai 1933).

Das Kleine Schauspielhaus in Hamburg, das die Räume der früheren Kammerspiele in Besitz genommen hat, eröffnete unter der Direktion von Friedrich Lobe seine Pforten mit einer festlichen Aufführung der «Zahlung der Widerspenstigen», in der Rothescen Erneuerung und Übersetzung, wozu der Übersetzer noch ein kleines Vorspiel «Schauspieler eröffnen ihr Haus» geschrieben hatte, das den Abend einleitete. «Basis für alles gab die Übersetzung Rothes ab, die ein merkwürdiges Stilgemisch ist: mal elisabethanische Schule, also echter Shakespeare, mal gemäßigte Klassizistik im Geiste Tiecks, mal Neugegenwart Brechtscher Schnoddrigkeit. Was dabei darstellerisch herauskam: ein turbulentes Possenspiel, ein Rupelspiel, in dessen Humor sich stark groteske Züge schlichen» (Hamburger Correspondent, Abendausg., 5. Sept. 32). Die Regieleistung Friedrich Lobes wird sehr verschieden aufgenommen. Das Hamburger Tageblatt schreibt (5. Sept. 32): «Man muß es Friedrich Lobe zugestehen, daß er sein Theater mit einer entzuckenden Aufführung eröffnet hat. Damit ist nicht ein restloses Einverständnis mit allem gemeint. Manche Abwandlung ins gar zu Burleske führt leicht zur Überzeichnung der an sich schon burlesken Szenen mit

den Freiern der Bianka Was jedoch überzeugte, war die innere Geschlossenheit des Ganzen, die das Komodienspiel zu keiner Minute erstarren ließ und zu fortwährenden Heiterkeitsausbrüchen im Publikum führten» Dagegen lesen wir im Hamburger Anzeiger (5 Sept 32) «Wir erlebten diesen Auftakt einer neuen Bühne mit tiefer Bestürzung, vielleicht richtiger ziemlich ratlos Was war da alles unter der Marke «Spielfreude» entfesselt! Mitgheder des fruheren Thalia theaters brillierten in ihren notorischsten Untugenden, neue Kräfte von beträchtlicher Routine überboten sich in den seltsamsten Abarten figurlicher Komik, sogenannte junge Garde verwechselte mit Erfolg Bühnenspiel mit Künstlerfest Und die Hand, welche man die ordnende nennt, schien jedereine und jedereinen des Ensembles noch gehetzt zu haben nur ja originell und urwüchsig Zucht! Kunst! — Spielfreude allein genügt dem Theaterverein der Vorstadt» Unter den Darstellern fielen besonders Marianne Wenzels Widerspenstige und Leopold Biberts außerordentlich vielseitiger Petruchio auf

Eine sehr befallig aufgenommene Neuemstudierung des «Sommernachts traums» brachte Erich Ziegel im Thalia theater heraus Unter Herauskehrung der barocken Elemente des Stuckes und unter Zurückdrangung des Naturmarchens — was in manchen Kritiken als ein Manko aufgefaßt wird — gelang dem Regisseur einer seiner besten Würfe «Es ging eine Festlichkeit und der befreiende Hauch einer großen Freude von dieser Aufführung aus, die in ihrer Gesamtheit meisterlich war» (Hamburger Fremdenblatt, Abendausgabe, 14 Nov 32) Johannes Schröder schuf Bühnenbilder von «entzuckender Anmut und traumhafter Farbigkeit»

Das Altonaer Stadttheater brachte eine Aufführung von «Viel Larm um Nichts», unter der wackeren Regie Willy Schweisguths, der jedoch «die letzte, leuchtende Leichtigkeit und überragende Heiterkeit» fehlte Auch den Bildern F X Scherls mangelte, so liest man, das persönliche Gepräge Dagegen spielte das Ensemble witzig und gewandt, «das Publikum hielt sich vor allem an die gelungene Drastik der komischen Figuren und schenkte ihnen herzlichen Beifall» (Hamburger Fremdenblatt, 11 April 33)

Das gleiche Stück wurde im Stettiner Stadttheater von Friedrich Siems erfolgreich inszeniert, der für die Herausarbeitung der Haupthandlung einen recht frischen und heiteren Ton fand und es auch verstand, den Zwiespalt des Stuckes so weit wie möglich zu überbrücken Die Einzelleistungen der Darstellung werden durchweg als ausgezeichnet gerühmt, besonders die Beatrice Elisabeth Funckes und der Benedikt Knut Hartwigs «Beide Gestalten wuchsen formlich aneinander» (Pommersche Tagespost, Stettin, 17 Sept 32)

Auch das Mecklenburgische Staatstheater Schwerin eröffnete seine Spielzeit mit «Viel Larm um Nichts» unter der Regie Wredes Der Regisseur «hatte gelockert und gestrafft zugleich, Verblaßtes neu koloriert und allzu Grobes durch lustige Ironie distanziert und dem Ganzen jene wirkliche Unwirklichkeit gegeben, in deren buntem Larm das «Nichts» zum schwebenden Inhalt eines poetischen Spiels wird» (Mecklenburgische Zeitung, Schwerin, 5 Sept 32)

Im Magdeburger Stadttheater stellte sich der neue Intendant Hellmuth Götzte mit einer «Hamlet» Inszenierung vor Die neu eingebaute Drehbühne, die zwar verbesserte Verwandlungsmöglichkeiten bot, die Raumwirkungen aber erheblich beeinträchtigte, «führte eine Art dramatisches Eigenleben, die Verwandlungen wurden ausnahmslos offen durchgeführt, so daß der Blick in die

Maschinerie gleichsam den Sinn auf die konstruktiven Elemente des Dramas lenken sollte. Intendant Gotze bewahrte sich mit dieser Inszenierung als ein moderner Regisseur von entschiedenem Willen zur geistigen Auseinandersetzung, und, sei es drum, auch zum Experiment (Verwendung moderner Uniformen neben historisch indifferenten Kostumen!), obwohl er damit angesichts der gegenwartigen Situation die breiten Schichten der Verteidiger konventionellen Geschmacks auf den Plan ruft» (Braunschweigische Landeszeitung, 10 Sept 32). Als besonders geglückt werden geruhmt der Hamlet des Gills van Rappard, nervos und knabenhaft — ihm fehlt noch die durchgreifende Gewalt des Ausdrucks —, und die Ophelia der Elisabeth Lennartz. Wandrey als König und Ruth Baldor als Königin, daneben noch der Laertes Eberhard Keindorffs prägten sich als vorbildliche Gestalten ein. Als Text wurde eine Neuübersetzung von Walter Josten benutzt, die «Melodie und Rhythmus, also Klangform und Stil verbindet» (Magdeburger Tageszeitung, 6 Sept 32). Der Erfolg war stark. — Im März wurde die «Komodie der Irrungen», in der Übertragung und Umgestaltung von Hans Rothe, wieder aufgenommen. Die an anderen Orten heftig umkämpfte Übertragung fand hier keinen Widerspruch. «Dem Regisseur Robert George ermöglichte das Bühnenbild Ernst Rufers eine wirklich sinnvolle Ausnutzung der Drehbühne, durch die das Werk in einer einzigen unaufhorlichen Steigerung vorübergewirbelt werden kann. Dabei ist George ein Regisseur, der mit unerbittlicher Präzision auf Genauigkeit der Aussprache hinarbeitet, der das Wort liebt und behandelt wie ein Dirigent den Klang der Musik» (Magdeburger Zeitung, 19 März 33). Keindorff und Grube als die Herren, Golisch und Rappard als die Diener boten ausgezeichnete Leistungen. «Der Abend, für den es zum Schluß sturmischen Beifall gab, war der anmutigste, heiterste und lebendigste Lustspielabend, den man seit Jahren im Magdeburger Stadttheater erlebte» (Magdeburgerische Zeitung, 19 März 33).

Im Königsberger Neuen Schauspielhaus ist es Tradition, die neue Spielzeit mit Shakespeare zu beginnen. Diesmal wählte man «Der Widerspenstigen Zähmung». Der begabte Regisseur Hanns Carl Müller brachte eine erfolgreiche Aufführung zustande. «Aus seiner Freude am Nürspielerischen, Unbeschwerteren, Bunten, rein Theatermäßigen heraus hatte er das Spiel weniger auf die Voraussetzungslos heitere als auf die betont burleske Note abgestimmt, etwa aus dem Geist des Vorspiels heraus, das man hatte stehen lassen» (Deutsche Allgemeine Zeitung, 6 Sept 32, Abendausg.). Pfeiffer-Belli (1 d Königsberg Hartungschen Zeitung, 5 Sept 32, Abendausg.) nennt die Aufführung «reinlichstes, bestes Theater». Wir hören aber auch andere Stimmen. So schreibt Ernst Jerosch (1 d Ostpreußischen Zeitung, 5 Sept 32) «Wenn ich nicht irre, hat Reinhardt in Berlin einmal kurz vor dem Kriege aus diesem Shakespearestück einen Zirkus gemacht. Der Reinhardt von Königsberg, Hans Carl Müller, versucht nun heute dasselbe. Das ist ihm zwar nicht ganz gelungen, denn leider mischten sich zwei Künstler (Franz Pfaudler als Schlau und Ursula Schnetzler als Kathchen) in sein Ensemble, die partout gewillt waren, Shakespeare zu spielen. Aber immerhin langte es zu einer grandiosen Schaubude. Und da ich ein unbedingter Verehrer des Rummelplatzes bin, habe ich auch an dieser Aufführung wirklichen, echten Spaß gehabt. Aber andererseits liebe ich das Theater so sehr. Und diese Liebe laß ich mir nicht nehmen!»

Intendant Robert Burkner brachte im Stadttheater Frankfurt an der

Oder das fast nie gespielte romantische Pseudo Shakespeare Schauspiel «Perikles von Tyrus» in einer bereits einige Jahre alten Neuschöpfung, die Karl Ettlinger zum Autor hat, auf die Bühne und erzielte damit einen Achtungserfolg

Das Breslauer Lobe Theater übernahm zu einer Neueinstudierung der «Komödie der Irrungen» ebenfalls die Rothesche Neugestaltung, die auch hier sehr verschiedene Aufnahme fand. Die Volkswacht für Schlesien (Breslau, 1. Nov. 32) schreibt: «Was nur in seltensten Fällen toleriert werden darf: Umdichtung und Hinzudichtung — hier war es am Platze. Fast alle Zutaten — wenige Stellen am Ende fallen vielleicht etwas heraus — sind so organisch in das Ganze hinein verwoben, daß eine unvergleichliche Wirkung gegenüber der bisherigen Bühnenbearbeitung des Stückes entstanden ist. Statt sich auf anständige Weise zu langweilen, verlebte man einen wirklich heiteren und lohnenden Theaterabend.» Andererseits hören wir auch die Ansicht, «daß sich Shakespeare, wenn nicht im Grabe umdrehen, so doch ganz erheblich wundern würde, wo denn seine Figuren und Szenen, seine ganze tragische Einkleidung geblieben sind» (Frankfurter Kurier, Nürnberg, 9. Dez. 32). Martin Wagner führt das Stück zu unbedingtem Sieg. Der größte Vorzug seiner Inszenierung: «daß es ihr weniger um die kunstgewerbliche Umkleidung, um die musikalische Auflösung der Situation, als um deutliche, behende Spielnuancen zu tun ist. Das komödiantische Element setzt sich in vielfältigen mimischen Pointen ab, aber niemals auf Kosten der Sprache, immer als Sprachgestik und Sprachbewegung» (Breslauer Nachrichten, 31. Okt. 1932).

Vielbeachtet wurde die Uraufführung der Neufassung des «Coriolan» durch Hans Rothe in Dessau. Das Stück unterlag in seiner Beurteilung stets sehr interessanten, zeit und geistesgeschichtlich bedingten Wandlungen. «Hans Rothe, der neue Bearbeiter, erblickt in ihm die Tragödie des politischen Menschen schlechthin und opfert im Sinne dieser Auffassung manche Stellen, die die heldenhafte, unkomplizierte Soldatennatur Coriolans betonen, der wider sein eigentliches Wesen in den politischen Kampf hineingezwängt wird. Diese Willkürlichkeit kann zu einer bedeutenden inneren Schwerpunktsverlagerung führen, zumal wenn der Darsteller des Tribunen Sicinius, wie es in Dessau geschah, den des Coriolan anschaulicherem Format übertrifft. In diesem Falle ergreift der Zuschauer entgegen Shakespeares Absicht, der in diesem Stück keineswegs ein Bekenntnis für das demokratische Mehrheitsprinzip ablegen wollte, unweigerlich für das Volk Partei. Gegen die weiteren Striche und die Vereinfachung des szenischen Ablaufs zu 13 Bildern ist wenig einzuwenden, auch sprachlich überraschen manche sehr glückliche Formulierungen. Die Uraufführung des Dessauer Friedrich Theaters litt, wie angedeutet, unter dem Mangel, daß der Darsteller des Coriolan, Theo Paul Munch, im ersten Teil des Stückes einen zu stark posierenden Adelsstolz in den Vordergrund stellte, weit überzeugender gelang ihm die Wandlung zum tragischen Helden in den letzten Bildern. Abgesehen von dieser Auffassungsfrage vermittelte die von Heinrich Voigt besonders in den Volksszenen ungeheuer wirksam und lebensecht inszenierte Neufassung sehr starke Eindrücke, eine geradezu geniale Charakterstudie bot Robert Michal als Volkstribun Sicinius, ihm ebenbürtig war die wunderbar herbe Volunna von Frieda Jahn und der Messenius August Eichhorns. Der Beifall war, angeregt durch die erstaunliche Zeitnahe der Dichtung, ungemein herzlich» (Berliner Borsenkurier, 5. März 33).

Der Deutschen Shakespeare Gesellschaft zu Ehren hatte das Deutsche Nationaltheater Weimar den «König Johann», die erste der zehn Historien Shakespeares, wieder in den Spielplan aufgenommen und war damit dem alt bewährten Grundsatz treu geblieben, den diesmal Anfang Oktober in Weimar versammelten Verehrern des Dichters etwas zu bieten, was abseits vom allgemeinen Repertoire steht und seiner Eigenart wegen nur in ganz besonderen Fällen seine Auferstehung feiert. Generalintendant Franz Ulbrich «verband unter Assistenz seines ausgezeichneten Bühnenbildners Alf Björn das Zerfließende und Zerfaserte des merkwürdigen Stückes zu kraftiger Einheit, die Szenen kamen straff und fest daher, und Ulbrich hatte Geschmack genug, das Komodienhafte mancher Episoden — etwa die Belagerung von Angers mit den streitenden Königen davor und dem pfiffigen Bürger auf der Stadtmauer — komodienhaft zu spielen» (Thüringer Allgemeine Zeitung, Erfurt, 7. Okt. 32). Die stärkste Stütze der Aufführung war unstreitig Karl Haubenreißer als König Johann, «ein sehr gelockerter Schauspieler, sehr sicher in seinen charakterologischen Griffen. Er spielte diesen Wicht von König, diesen feigen, schwankenden, angstlichen Tyrannen in einer Fülle von Nuancen, bis hart an die Grenze des Neurotikers, ohne ihn jedoch zu zerspielen» (ebenda).

Ebenfalls zu Ehren der Deutschen Shakespeare Gesellschaft inszenierte zur Jahrestagung 1933 Gerhart Gohler im April das romantische Schauspiel «Cymbelin». Der Erfolg aller Bemühungen um das schwierige Werk blieb nicht aus: «die Aufführung hatte weit weniger den Charakter eines literarischen Experimentes, als den einer der üblichen im regelmäßigen Spielplan gebotenen Shakespeare-Werke, das nicht erst erprobt zu werden braucht. Man wurde interessiert und gewonnen, und die kritischen Einwände traten bei den literarischen und dramatischen Werten dieser Schöpfung zurück» (Allgemeine Thüringische Landeszeitung, 24. April 33).

Das Erfurter Stadttheater eröffnete mit einer beachtlichen Neueinstudierung des «Julius Caesar» seine neue Spielzeit. Herrmann Pfeiffer «stimmte das Werk ganz auf seinen harten Durklang und machte es unmittelbar, ohne ihm den rauschenden Schwung der Dichtung zu nehmen» (Thüringer Allgemeine Zeitung, Erfurt, 4. Sept. 32), unter glücklicher Überwindung der gefährlichen Kluft nach dem dritten Akt. Auch die Darstellung wurde den hohen Anforderungen, die gerade der «Julius Caesar» stellt, mit wenigen Ausnahmen gerecht. — Im Januar folgte eine Neueinstudierung von «Zweierlei Maß», wie das Stück in der Rothschenschen Übersetzung heißt, die sehr gelobt wird: «sie ist ausgezeichnet, sie schlägt eine Brücke von 1604 zu 1932, sie staubt ab, lüftet Moder aus, macht wieder keck, was keck war, läßt weise, was weise war. Das aktuelle Spiel gewinnt dadurch an Nähe» (Thür. Allgemeine Zeitung, 17. Januar 33). Intendant Dr. Paul Legband gab eine geschlossene Leistung und ließ die 15 Bilder, in die das Stück aufgelöst worden war, in schnellem Wandel ablaufen. Der Beifall für das Werk, seine Neufassung wie für Regie und Darstellung war gleichmäßig groß.

Das Staatstheater Kassel brachte im Oktober «Der Widerspenstigen Zähmung» unter der Regie Friedrich Domms mit außerordentlichem Erfolg heraus. Der Regisseur hatte das Stück als derben Schwank behandelt. Besonders liebevoll war die Rahmenhandlung bedacht, die Episode des versoffenen Kesselflickers Schlaui, den ein Lord in frohlicher Laune «König für einen Tag» spielen läßt. Unter den Darstellern fielen besonders auf die Katharina der Hilde Willer,

Hanschmann als Kesselflicker und vor allem aber Karl Randt als der alte Geck Gremio, wohl die feinste Leistung des Abends. Die Bühnenmusik, aus altenglischer Musik Purcells zusammengestellt, gab eine stimmungsvolle Untermalung des lustigen Bühnengeschehens.

Im Nationaltheater Mannheim wurde nach etwa 30jähriger Pause der «König Lear» wieder in den Spielplan aufgenommen und fand unter der Regie Richard Dornseiffs eine lebhaft anerkennende Aufnahme. «Die Ehrfurcht des Regisseurs vor dem Stück, die dem Dichter rigoros und kühn sein Recht verschaffte, hat sich als der einzig richtige Standpunkt, von dem aus man an das Werk herangehen kann, erwiesen. Den Mut zum Werk und nur zum Werk, den Dornseiff hier mit den seriösesten und talentvollsten Mitteln bekundet hat, muß jeder ehrliche Freund der dramatischen Dichtung unumwunden begrüßen. Die Zeit der Klassiker Experimente, der Kurz- und Hoplähopp Klassiker, ist bestimmt vorbei. Wir wollen sie wieder sehen, wie sie sind, unverfälscht, in ihrer Totalität, nicht nach einem einseitigen Inhalt ausgedeutet. Karl Zistig in der Titelrolle war dort am stärksten, wo die innere Zerstörung beginnt. Am Anfang vielleicht zu gedämpft, wurde er dort am lautesten, am fürchterlichsten, wo er am leisensten war. Von den Töchtern war darstellerisch die beste Leistung Annemarie Schradieks Cordelia» (Emil Belzner, Neue Badische Landeszeitung, 6. März 33).

Das Badische Landestheater Karlsruhe hatte mit einer Neueinstudierung des «Sommernachtstraums» unter der Regie des Oberspielleiters Baumbach einen großen Erfolg. Baumbach traf den leichten, gelosten Ton echter Märchenstimmung mit ihrer poesievoll zarten und drastischen Wirkung aufs beste. Kapellmeister Rudolf Schwarz interpretierte die Mendelssohnsche Musik mit hinreißendem Ausdruck. Das gutgeleitete Ensemble wurde allen Anforderungen mit verschwindenden Ausnahmen gerecht. — Auch die zweite Shakespeare Inszenierung der Spielzeit, «Was Ihr wollt», stand unter Baumbachs Leitung, der sich bemühte, das Märchenhafte des Stückes zu betonen und herauszukehren. Bühnenbildner des Badischen Landestheaters war auch in dieser Spielzeit der reichbegabte und phantasievolle Torsten Hecht.

Das Stadttheater Heidelberg brachte eine recht beachtliche Neueinstudierung des «Kaufmanns von Venedig» unter der Regie von Erich Alexander Winds heraus. Der Regisseur «hatte eine saubere und für unsere Bühnenverhältnisse künstlerisch wirkungsvolle Aufführung herausgebracht. Man spürte sichtbar einen energischen Regiewillen und klare Absichten. Herr Winds geht aller Tendenz aus dem Wege, er sucht auch die symmetrisch verschlungenen Sphären, Shylockdrama, Liebezze, Freundesspiel auszubalancieren. Über die sehr anerkennenswerte und vom Erfolg belohnte Absicht, in der Inszenierung einen Gesamtwillen spüren zu lassen, kam die sprachliche Arbeit am Einzeldarsteller etwas zu kurz. Aber die Arbeit als Ganzes darf Anerkennung und Dank beanspruchen» (R. K. Goldschmidt, Heidelberger Tageblatt, 10. März 33). Den Shylock gab — als Abschiedsrolle — der in München das Volkstheater übernehmende Intendant Erwin Hahn «mit sparsamster Geste», ausdrucksvollster Mimik, vielleicht nur in der Sprache etwas zu ostlich orientiert, eine lebenssechte Menschenfigur» (Neue Mannheimer Zeitung, 21. März 33).

Das Stadttheater Nürnberg eröffnete seine Spielzeit traditionsgemäß mit einem Shakespearestück, diesmal mit einer Neueinstudierung des «Winter-

marchens» unter Leitung von Clemens Schubert Nicht ohne Widerspruch blieb die Einfügung des Stuckes in einen Rahmen, um den Bruch, der durch das Ganze geht, einigermaßen zu überwinden Dr P Meyer (im Volkskissen Beobachter, München, 15 Sept 32) schreibt «Clemens Schubert als Regisseur gestaltete das Stuck ziemlich frei und gab durch eine schlichte Rahmenerzählung den einzelnen Teilen eine innige Verbindung An einem hohen englischen Kamin, an dem ein Mädchen mit ihrer Winterarbeit beschäftigt war, las die Erzählerin (Ell Lipp) das Märchen vor Dadurch ergab sich die Möglichkeit, ohne das Stuck zu zerreißen, unwichtige Szenen zu streichen» Hans Deinhardt (d Nürnberger Zeitung, 12 Sept 32) ist anderer Meinung « Das lebendige Kind blieb verschollen Dafür zeigte man eine verrenkte Gliederpuppe Der Regisseur hatte den Einfall, den Titel aufzuführen Wintermärchen — to be told in the firelight — eine Geschichte am Kamin Also lebendes Bild mit der Großmutter und den Mädchen mit Strickstrumpf, am Anfang «es war einmal», am Schluß «und wenn sie nicht gestorben sind», und dazwischen, unentrinnbar, vorgelesen aus alter Schwarte ein Text aus dem Silianer Dorfkalender der — haltet euch fest — Fortgang der Handlung Aber der Einfall wurde zum Unfall erster Klasse Der Dichter war tot, sein Nachlaß unter dem Hammer » Auch von anderer Seite wird diese Losung sehr bedauert Marianne Miersch und Helmut Pfund, als Hermione und Leontes, hatten großen Anteil daran, daß das Werk trotz der Mängel reichen Beifall fand

Das Württembergische Landestheater in Stuttgart errang mit einer Aufführung von «Zweiter Maß» (Rothe) einen lebhaften Erfolg Die Neugestaltung des Stuckes wird mehrfach als gegenwartsnah gerühmt und durchaus anerkannt, wenn auch zugegeben wird, daß die Betonung des Realistischen auf Kosten der romantischen Seite geht Spielleiter Friedrich Brandenburg gab dem Lustspiel einen Rokokorahmen, obwohl die Überzeitlichkeit Shakespeares damit eingeschränkt wurde Davon abgesehen war seine Regieleistung allgemeiner Anerkennung wert und wurde als sehr frisch, farbig und aktuell bezeichnet (Schwabischer Merkur, 10 Januar 33) «Die Darstellung ist vortrefflich Nur eine Lucke ist zu spüren das Stuck setzt mehr jugendliche Darsteller erster Gute voraus, als wir zur Verfügung haben» Leitgeb als Herzog und Mila Kopp als Isabella standen an der Spitze des ausgeglichenen Ensembles — Auch die Württembergische Volksbühne hatte in ihrem Spielplan ein Shakespearestück «Der Widerspenstigen Zähmung» in der wirksamen Inszenierung Hans Neumeisters fand überall freudigen Beifall

Lebhafte Anerkennung fand auch eine Neuestudierung des «Hamlet» im Regensburger Stadttheater durch den Direktor Dr Hubert Rausse Eduard Benoni als Hamlet bot eine ungewöhnlich tiefe und erschütternde Leistung Die dreigestufte Stilbühne ermöglichte einen raschen Ablauf des Dramas

Mit zwei Shakespeare Neuestudierungen trat der Augsburger Intendant Pabst hervor, zuerst im Januar mit «Wie es Euch gefällt», und später, am Ende der Spielzeit, mit dem «Sommernachtstraum» Über die erste Aufführung schreiben die Augsburger Neuesten Nachrichten (v 11 Januar 33) «Das Tadelnde und Derbkomische eint sich zu einem Ganzen, wenn in diesen beiden Grundelementen die Einfalt erobert wird Ihr Stil ist nicht kunstgewerblich, nicht derb oder sonst mit einem Worte zu definieren, sondern er ist selbstverständ-

lich Wenn man vieles in der Inszenierung von Erich Pabst so empfand, so bedeutet das letzte Erfüllung der Freude am Theater und am Spiel überhaupt» Aus dem Ensemble hoben sich besonders die Frauen heraus Else Quecke als Rosalinde und Charlotte Kuhlmann als Celia Auch die Aufführung des «Sommer nachtraums» wurde zu einem großen Erfolg für den leitenden Intendanten und das Ensemble, von dem verschiedene Kräfte sich zum letzten Mal in dieser Abschiedsvorstellung dem Augsburger Theaterpublikum vorstellten Besonders hervorgehoben zu werden verdient der Puck Walter Oehmichens, der Squenz Hans Eicks und der Zettel Gunther Balliers —

In Wien stellte sich Rolf Jahn, der neue Direktor des Deutschen Volks theaters, mit der «Zähmung der Widerspenstigen» als Regisseur vor Verwendet wurde die Rothesche Übersetzung, bei der Fortsetzung und Schluß der Rahmen handlung vom betrunkenen Kesselflicker nach dem sogenannten «Vorläufer», dem 1594 im Druck erschienenen Stück «Taming of a Shrew» wiederhergestellt waren «Was Jahn aus eigenem bietet, ist sehr sanfter, wenn auch sehr bunt scheckiger Humor Um den Spaß Bühne auf der Bühne durchzuführen, mußten aber die Vorgänge auf der Bühne von denen im Zuschauerraum durch den schauspielerischen Stil deutlich abgegrenzt sein Jahn kann aber als Verdienst für sich in Anspruch nehmen, zwei neue Schauspieler nach Wien gebracht zu haben, die ein eigenes Gesicht zeigen Paul Wagner (ein Petruchio, mit Humor gesättigt), dem man beherrschende Mannlichkeit glauben darf und Walther Lantzsch (Schlau), einen saftigen Darsteller barenhafter Tolpatschigkeit Luse Rainer als Katharina spielt eine Lotte Pritzel Puppe, gibt also apartes Kunst gewerbe, aber nicht menschlichen Reichtum Die neue Übersetzung von Hans Rothe aktualisiert bis zur Schnoddrigkeit den alten Text Der Wirksamkeit entspricht nicht immer die gleiche Sicherheit im Geschmack» (O. M. Fontana in der Magdeburgischen Zeitung vom 18. Oktober 32) — Im Burgtheater brachte Treßler eine Neuenstudierung von «Viel Lärm um Nichts» mit der Musik Erich Walter Korngolds heraus, unter besonderer Herauskehrung der komischen Elemente, wodurch nicht selten ein storender Gegensatz zu der süßen und heiteren Musik bemerkbar wurde Ebenso war die Darstellung «auf einen parodistischen, manchmal possenhafte karikierten Ton gestimmt, die Hauptsache bleibt schließlich das narrisch-großartige Paar Benedikt und Beatrice» (Münchener Neueste Nachrichten, 3. April 33) Raoul Aslan spielte den Benedikt «bezaubernd als einen der Shakespeareschen Lustigmacher, von denen Schlegel sagt, daß es in ihrem Charakter einen Punkt gibt, über den hinaus sie keinen Spaß verstehen Es ist entzuckend, wie Aslan den komischen Konturen der Gestalt alle Scharfe nimmt, ihre Lächerlichkeit in jenen kostlichen Ernst verschimmern läßt, den nur der Selbstironiker besitzt» (Neues Wiener Journal, 31. März 33) Lili Darvas trat mit der Beatrice ihr Engagement an, «sie spielte mehr die charmante Amoureuse als die Beatrice erotischer Ironie» (ebenda) Unter den übrigen ist besonders der Holzapfel Mayerhofers zu nennen, ein ruhrend hilfloser Mensch, «der sich verlegen vor dem unübersehbaren Feld humanistischer Bildung die nackten Gorillaarme reibt und Fremdwörter mit einer ergreifenden Devotion falsch ausspricht — Nicht restlos anerkannt wurden die farbenschönen Bilder Oskar Laskes — Unter den übrigen Wiener Shakespeareaufführungen der letzten Spielzeit ist die des Reinhardt Seminars von «Wie es Euch gefällt» im Schönbrunner Schloßtheater unter der Leitung von Paul Kalbeck hervorzuheben, die

herzlichen Beifall fand. Man wertete sie sogar als eine lebendige Propaganda für die Wiederaufnahme dieses Stückes in den Spielplan des Burgtheaters —

Unter den bedeutenden Freilichtaufführungen der vergangenen Spielzeit ist besonders das Unternehmen des Dessauer Friedrich Theaters zu nennen, das sich auf einer neuen Bühne produzierte. «Im Gegensatz zu der bisherigen Freilichtbühne des Dessauer Friedrich Theaters im Luisium, die im Einklang mit der idyllischen Landschaft einen durchaus eigenartigen Charakter trug, stellt die neue Bühne, die im Zentrum der Stadt im Garten eines alten Palais errichtet wurde, eine zwar etwas konventionelle, aber doch ungemein reizvolle und bis auf die zu große Straßennahe akustisch einwandfreie Lösung dar. Durch die Lage am Ende des für die Zuschauer bestimmten, leicht abfallenden Hofes zwischen den im rechten Winkel symmetrisch vorgezogenen Flügeln der wienuberrannten Wirtschaftsgebäude und vor dem Hintergrund des alten Gartens entsteht hier tatsächlich der Eindruck einer «Natur» Bühne. Die Freilichtspiele wurden mit «Was Ihr wollt» eröffnet, unter der sorgfältigen, die vorhandenen Möglichkeiten der Bühne ausschöpfenden Regie des neuen Dramaturgen Dr. Walther Eggert kam hier eine Aufführung zustande, die trotz gewisser Schwächen vor allem bei der Besetzung der Frauenrollen vom Publikum mit starkem Beifall aufgenommen wurde» (Berliner Borsen Kurier, 29. Juni 33).

Im Rahmen der Marburger Festspiele wurde auf der Schloßparkbühne als zweite Premiere das «Wintermärchen» unter der Leitung des Universitätslektors Dr. Fritz Budde gegeben, wobei sich, wie im Vorjahre, erwies, daß gerade diese Bühne wie kaum eine zweite geeignet ist, einen Rahmen für Shakespeare abzugeben. «Die Regie Dr. Fritz Buddes gab in Verbindung mit der großen Kunst des Bühnenbildners Franz Mertz Bilder von so seltener Leuchtkraft und so großartiger Geschlossenheit, wie sie ein enges Bühnenhaus kaum erreichen kann. Das Märchenhafte dieses trotz aller Härte und Bitterkeit des ersten Teils befreiendsten Werkes der Shakespeareschen Spätzeit wurde unterstrichen durch das stark betonte tänzerische Element (Tanzregie Gunter Heß) und durch eine fast raffiniert zu nennende Verwandlung des Bühnenbildes von der gesellschaftlichen Pracht und Wertraumigkeit des ersten Teiles zur naturhaften Schafererei des mittleren Teiles. Schauspielerei Leistungen von wirklichem Format machten den Abend zu einem künstlerischen Erlebnis seltener Art» (Düsseldorfer Stadt-Anzeiger, 29. Juni 33). Lothar Korner (Dresden) als Leontes und Renée Stobrawa als Königin sind besonders zu nennen. Auch der «Sommernachts Traum», ebenfalls unter Buddes Leitung, mit Gunter Heß als Droll, fand eine begeisterte Aufnahme und erweckte die Hoffnung, daß sich die Öffentlichkeit noch mehr mit der Marburger Freilichtbühne befassen möge, zum Zwecke ihrer Forderung als einer einzig dastehenden Kunststätte.

Im Harzer Bergtheater fand die bereits besprochene Dessauer «Was Ihr wollt» Inszenierung Walther Eggerts großen Erfolg und ließ eine würdige Weiterführung der bisher führenden und künstlerisch stets vorbildlichen Freilichtbühne erwarten.

Wir kommen nun zu Shakespeare Aufführungen in Horspielform. Begreiflicherweise sind diese Inszenierungen sehr umstritten und meistens kaum höher denn als ein Experiment zu werten. So fand die Inszenierung des «Othello» durch Hermine Korner im Bayrischen Rundfunk neben lobender Anerkennung grundsätzliche Ablehnung. «Hermine Korner hat mit Kraft, mit

Sorgfalt, mit Bühnenerfahrung, mit all ihrer Kenntnis theatralischer Mittel eine starke Bühnenaufführung des Othello vorbereitet. Hat diese Bühnenaufführung vor das Mikrophon gestellt — und die zu erwartende Katastrophe in vollem Umfang erleben müssen. Wie ein unsäglich greller Blitz hat die Othello-Aufführung gezeigt, wie richtig die von uns hier immer wieder vertretene Erkenntnis ist, daß Bühne und Funk ihre wesensverschiedenen Gesetze haben. Was da schrie und brüllte, überhitzte und übersteigerte, tonte und drohte, kommt ja im Funk aus dem Nichts. Er ist nicht verhaftet einer Körperlichkeit, die mit Gesten und Gebarden gewaltsam diese Gefühlsäußerungen aus sich losriß. Das Auge sieht beim Schauspieler auf der Bühne diese Ausbrüche sich vorbeugen und motivieren. Im Funk aber überfällt uns unvermittelt all das als Lautheit, die jedes willige Miterleben betäubt. Vom Anfang bis zur letzten Szene — die sei ausdrücklich ausgenommen — ging die Aufführung hin und her zwischen Deklamation und Lärm. Die Schönheit der Sprache und häufig sogar ihr Sinn zeistoben, der Bau des Stückes trat nicht ins Bewußtsein, weil man eben nicht mehr mitkommen konnte und immer auf eine Insel wartete, von der aus man wieder Halt den Vorgängen gegenüber gewinnen konnte» (Bayerische Radio Zeitung, München 2. Oktober 32). Dagegen hören wir in der «Deutschen Allgemeinen Zeitung» v. 27. Sept. 32, Morgenausg. «Schon «Maria Stuart» war ein Erfolg, und der «Othello», den der Deutschlandsender jetzt übertrug, fast ein zweiter. Das will bei Shakespeare-Aufführungen im Rundfunk schon etwas heißen. Denn hier gilt es, Stoffmassen zu gliedern, ein grenzenloses Werk ins Faßliche und Übersichtliche zu zwingen, zu vereinfachen, ohne zu vergewaltigen, zu klären, ohne zu enteelen. Auch dieser Aufführung fehlte ein Körnchen Klarheit, das beim Rundfunk eben unerläßlich ist. Aber immerhin wehte mehr vom Shakespeareschen Geist darin, als in den Berliner Inszenierungen. Denn Hermine Körner bediente sich dabei nicht einer falschen Funklenkung von Bert Brecht, versteifte sich nicht auf das Pathos der Stildramatik, wie Alfred Braun, sondern inszenierte tapfer und mit sicherer Führung in die Breite, riß akustische Tiefen auf, gab Leidenschaft, Fülle und Bewegung, das ganze Gewoge der Shakespearewelt, das in den Volksszenen plastisch zur Geltung kam. Freilich «Othello» ist mehr Augendrama als alle anderen Shakespearestücke». Emil Heß gelang der Othello nicht überzeugend, wobei zugegeben werden muß, daß es schwer ist, diesen exotischen Reiz rein stimmlich im Rundfunk zu verdeutlichen. Auch Albert Lippert als Cassio und Heinz Leo Fischer als Jago konnten nicht viel an dem Gesamteindruck ändern.

Im Februar folgte eine zweite bemerkenswerte Aufführung der Deutschlandsender brachte unter der Leitung von Werner Pleister den «Coriolan». «Man entsinnt sich wohl, daß wir kürzlich aus Anlaß des «Kathchen von Heilbronn» feststellten, wie wenig sich die breit und meist mit mehreren Parallelhandlungen angelegten klassischen Stücke für Funkaufführungen eignen, wenn man sie nicht mitleidlos zusammenstreicht. Nun, Herr Dr. Pleister scheint zu unserer Überraschung zu ganz ähnlichen Erkenntnissen gekommen zu sein, ohne daß er allerdings diesmal für unser Gefühl schon mitleidlos genug vorgegangen wäre. Aber es war immerhin doch ein sehr vielversprechender Anfang, und das Stück ist auch nicht wenig eindrucksvoll gewesen, so eindrucksvoll mindestens, wie der «Coriolan» überhaupt sein kann» (Stegitzer Anzeiger, 12. Febr. 33). Pleister legte für seine Bearbeitung die Übersetzung Rothes zugrunde, kürzte

geschickt und nahm der Tragödie damit nichts von ihrer Größe. Im ganzen wird die repräsentative Aufführung als recht funktionswirksam bezeichnet, und allgemein der Wunsch ausgesprochen, öfter Shakespearewerke im Rundfunk zu bringen. Lothar Muthel holte sprachlich alles aus der Hauptrolle heraus, «doch ihm fehlt das seelische Format dazu und die Dämonie des Spiels, ohne die die Tragik der wachsenden Vereinsamung nicht deutlich wird». Aus dem Ensemble hob sich die Volumnia der Agnes Straub besonders eindringlich hervor.

Ein Fehlschlag dagegen war eine Aufführung von «Was Ihr wollt» unter der Leitung Gunther Hadanks im Deutschlandsender, «er ist ein ausgezeichnete Schauspieler, aber ein schlechter Funkregisseur, der in diesem Falle naiv und gewaltsam die Bühnentendenzen auf den Sender übertrug und das Stück in burleske Szenen zerplückte, ohne das romantische Fludum zu geben, das das Ganze zusammenhält». So gab man in «Was Ihr wollt» nur ein Beispiel dafür, was wir nicht im Sender hören wollen, und die Aufführung war verlorene Liebesmüh» (Deutsche Allgemeine Zeitung, 30. August 32, Morgenausg.)

Wenn wir nun zu den bemerkenswertesten ausländischen Shakespeare-Neueinstudierungen, soweit uns darüber Berichte vorliegen, übergehen, so fassen wir nur die deutschsprachigen ins Auge. Im Neuen Theater in Prag, wo vom Deutschen Theater ein großer Einfluß auf das Kunstleben der tschechischen Hauptstadt ausgeht, hatte Regisseur Liebl mit dem «Kaufmann von Venedig» einen großen Erfolg. Es reizte ihn vor allem, die Kontrastwirkungen aus den beiden Teilen des Werkes herauszuholen. Dennoch drangte sich die Shylockhandlung vor, dank der hervorragenden Darstellung Valks, dessen Engagement allgemein als ein großer Gewinn für das Deutsche Theater bezeichnet wurde. Neben ihm fand Carola Behrens, obwohl etwas zu intellektuell, als Porzia viel Beifall. Im März folgte unter der Regie Renato Mordos eine Inszenierung der «Komödie der Irrungen», in der Rotheschen Neufassung, gegen die auch hier die anderorts erhobenen Einwände geltend gemacht wurden. «Mordo hat den flacker Rhythmus der Komödie durch ein stellenweise rasantes Possentempo ersetzt und die Mitwirkenden zur Ausnutzung der vom Bühnenbildner (Lothar Schenck von Trapp) gebotenen gymnastischen Möglichkeiten verpflichtet. Seilklettern, Rutschen, Springen und Fallen wurden fleißig praktiziert. Dabei wurde bewußt Ironie und auch Selbstironie geübt, was wohl als vorsätzliche Entkraftung etwaiger Einwände zu deuten ist. Einzig hinsichtlich der Abstimmung der jeweiligen Zwillinge aufeinander scheint die Spielleitung sich nicht restlos durchgesetzt zu haben» (Prager Presse, 21. März 33).

Das Schauspielhaus Zürich brachte eine Neueinstudierung des «Wintermarchens» unter der Leitung von Schulz-Breiden heraus und errang großen Beifall mit dem zwispaltigen Werk. Der Regisseur Schulz-Breiden, dem man sonst nachsagte, daß er mit Shakespeare recht eigenmächtig umzugehen pflegte, wurde hier für seine ernste, zuchtvolle Arbeit sehr gelobt, wenn es ihm auch nicht gelang, den Bruch des Werkes zu überbrücken, was wohl auch fast unmöglich ist. Sibylle Buder gab der Hermione einen Schuß Hysterie mit, was die an sich schon etwas gezwungene, komödienhafte Lösung am Schluß schlecht vorbereitete. Das übrige Ensemble bot eine außerordentlich gleichmäßige Leistung.

Statistischer Überblick

über die Aufführungen Shakespearischer Werke auf den deutschen und einigen außerdeutschen Bühnen im Jahre 1932, nebst Rundfunkbericht

[Wo hinter den Stadtnamen nichts anderes vermerkt ist, handelt es sich um das Stadttheater]

- Altenburg*, Landestheater Sommer
 nachtstraum 4
Arnstadt, Landestheater Wie es euch
 gefällt 2
Baden bei Wien, Kurtheater Was ihr
 wollt 6
Baden Baden, Stadt Schauspiele Was
 ihr wollt 5
Basel Romeo 3
Bautzen Was ihr wollt 4 — Hamlet 3
Berlin, Schauspielhaus Was ihr wollt
 30 — Othello 16
Biel — siehe bei Solothurn
Bochum, Liebesleid und -lust 5 —
 Was ihr wollt 5 — Sturm 3
Bonn a Rh Widerspenstige 5 —
 Hamlet 8
Braunschweig, Landestheater, Großes
 Haus Sommernachtstraum 10 —
 Kaufmann 9
Bremen Was ihr wollt 3
 —, Schauspielhaus Sommernachts-
 traum 14
Breslau, Lobe Theater Irrungen 36
Bromberg, Deutsche Bühne Kauf-
 mann 5
Brunn, Schauspielhaus Was ihr wollt 6
Celle, Freie Volksbühne — siehe bei
 Hamburg, Gemeinnützige Schau-
 bühne
Chemnitz, Schauspielhaus Ende gut,
 alles gut 2 — Hamlet 5 — Winter-
 marchen 3
Cottbus Sommernachtstraum 8 —
 Othello 1
Dessau, Friedrich-Theater Wie es
 euch gefällt 3 — Troilus 3
Detmold, Lippisches Landestheater,
 verbunden mit Stadttheater Pader-
 born Romeo 2 — Widerspenstige 4
 (davon 1 in Paderborn) — Hamlet 5
 (davon 1 in Paderborn)
Dresden, Schauspielhaus Sommer-
 nachtstraum 5 — Was ihr wollt 5
 — Wintermarchen 8
Düsseldorf, Stadt Theater, Kleines
 Haus Larm um nichts 16
Duisburg (-Hamborn) Liebesleid und
 lust 2 — Was ihr wollt 2 —
 Sturm 2
Elbing Kaufmann 1
Erfurt Was ihr wollt 3 — Julius
 Caesar 3
Essen, Schauspielhaus Sommernachts-
 traum 3 — Julius Caesar 10
Flensburg Sommernachtstraum 3 —
 Othello 1
Frankfurt a M, Schauspielhaus
 Kaufmann 9
 —, Frankfurter Künstlertheater für
 Rhein u Main (Badisches, Hessi-
 sches Künstlertheater) Widerspen-
 stige 23 (davon je 2 in Trier und
 Wetzlar, je 1 in Alzey, Betzdorf,
 Friedberg, Griesheim, Höchst, Kirm,
 Langen, Limburg, Bad Nauheim,
 Neuwied, Oberursel, Offenbach,
 Offenburg, Rastatt, Russelsheim,
 Schwetzingen, Simmern, Sinsheim
 und Weilburg)
Frankfurt a O Abenteuerliches Kro-
 nenspiel (Perikles, Prinz von Tyrus) 3
Fresberg i Sa Widerspenstige 6
Fresberg i Br Was ihr wollt 1
Fürth — siehe bei Nürnberg
Gera, Reußisches Theater Kaufmann
 5 — Julius Caesar 5
Gießen Romeo 6 (davon 1 in Marburg
 a L)
Glogau Widerspenstige 8
Bad Godesberg a Rh, Schauspielbühne
 Was ihr wollt 3 (davon 2 in Bad
 Honnef)
Görlitz Was ihr wollt 9 (davon 1 in
 Hirschberg)
Göttingen Widerspenstige 5 — Was
 ihr wollt 7
Gotha, Landestheater Sommernachts-
 traum 2
Graz Larm um nichts 4 — Was ihr
 wollt 4
Gresfswald, Neues Stadttheater Was
 ihr wollt 3
Guben Widerspenstige 5
Halberstadt Hamlet 6 (davon 1 in
 Quedlinburg)
Halle a S Lear 4 — Wintermarchen
 10
Hamborn — siehe bei Duisburg-
 Hamborn

Hamburg, Kleines Schauspielhaus
Widerspenstige 14

—, Kammerspiele im Thaliatheater
Sommernachtstraum 19

—, Gemeinnützige Schaubühne

Othello 44 (davon je 1 in Bleckede, Bramfeld, Celle, Dannenberg, Diepholz, Einbeck, Eldagsen, Eschershausen, Eutin, Fallingb., Friedland, Friedrichsstadt, Glückstadt, Grabow, Grevesmühlen, Gronau, Heide, Hohenwestedt, Hoya, Itzehoe, Krefeld, Lauenburg, Lubz, Lutjenburg, Malchin, Malente, Marne, Meldorf, Meyenburg, Neukloster, Neustadt Glewe, Niebüll, Nortorf, Oldesloe, Osterode, Plau, Quakenbrück, Ratzeburg, Reinfeld, Bad Segeberg, Stadtoldendorf, Verden, Wyk, Zeven)

Hameln, Volksbühne — siehe bei Hildesheim

Hannover, Schauspielhaus Hamlet 9
Harburg Wilhelmsburg Die lustigen
Weiber 6

Hildesheim Sommernachtstraum 4
(davon je 1 in Goslar u. Hameln) —
Kaufmann 8

Karlsruhe, Badisches Landestheater
Sommernachtstraum 5 (davon 1 in
Straßburg) — Widerspenstige 7 (da-
von je 1 in Neustadt u. Straßburg)

Kassel, Staatstheater Widerspenstige
7

Kiel Kaufmann 8

Köln, Schauspielhaus Kaufmann 19
— Was ihr wollt 2

Königsberg i. Pr., Neues Schauspiel-
haus Widerspenstige 18 — Mac-
beth 6

Konstanz [Verlorener Sohn 6 (davon
1 in Schaffhausen)]

Krefeld Sommernachtstraum 7

Leipzig, Altes Theater Kaufmann 18
— Larm um nichts 13 — Was ihr
wollt 3

—, Schauspielhaus Sommernachts-
traum 29

Linzer, Landestheater Widerspenstige 4

Luzern Wie es euch gefällt 3

Mährisch Odrau, Deutsches Theater
Othello 5

Magdeburg Hamlet 13

Mainz Was ihr wollt 6

Mannheim, Nationaltheater Sommer-
nachtstraum 1

—, Pfalzbau *Ludwigshafen* Sommer-
nachtstraum 1

Memel, Stadt Schauspielhaus Wider-
spenstige 7

München, Residenz Theater Kauf-
mann 5 — Romeo 4 — Wie es euch
gefällt 6 — Was ihr wollt 12

—, Bayerische Landesbühne Larm
um nichts 2 (beide in Landshut)

Münster i. W. Zweierlei Maß 8

Neuß, Rheinisches Stadtbundtheater
Kaufmann 8 (davon 2 in Buer, je
1 in Hattingen, Leichlingen u. Lu-
denscheid) — Wie es euch gefällt
17 (davon 3 in Trier, je 1 in Cleve,
Gelsenkirchen, Goch, Hattingen,
Hilden, Langenberg, Ludenscheid,
Recklinghausen, Velbert und Wesel)

Nordhausen Larm um nichts 3 —
Wintermarchen 3

Nürnberg, Schauspielhaus Kaufmann 10 — Win-
termarchen 11

Fürth Kaufmann 1 — Winter-
marchen 1

Oberhausen (Rhld.) Sommernachts-
traum 5 — Was ihr wollt 4

Oldenburg, Landestheater Hamlet 7

Osnabrück Widerspenstige 6 — Win-
termarchen 6 — [Verlorener Sohn
5]

Paderborn — siehe bei Detmold

Plauen i. Vgl. Widerspenstige 11 (da-
von je 1 in Auerbach, Bad Elster,
Greiz, Hof und Reichenbach)

Potsdam, Schauspielhaus Kaufmann
10

Prag, Neues Deutsches Theater Kauf-
mann 5 — Hamlet 3

Regensburg Kaufmann 7 — Hamlet
10

Riga, Deutsches Schauspiel Othello 8

Rostock Was ihr wollt 6 — Othello 2
(davon 1 in Gustrow)

Rudolstadt, Schwarzburgisches Landes-
theater Sommernachtstraum 9 (da-
von je 1 in Neustadt a. d. Orla u.
Saalfeld)

Bad Salzbrunn, Kurtheater u. Wald-
bühne Sommernachtstraum 5

Salzwedel Widerspenstige 2 — Was
ihr wollt 1

Schwerin, Mecklenburgisches Staats-
theater Larm um nichts 4 — Was
ihr wollt 7

Solothurn-Biel, Stadtbundtheater
Romeo 3 (davon je 1 in Biel, Burg-
dorf u. Solothurn) — Hamlet 10
(davon 5 in Solothurn, 3 in Biel, je
1 in Burgdorf u. Olten)

Sondershausen, Landestheater Wie es
euch gefällt 1

Stendal, Altmarkisches Landestheater
Widerspenstige 3

| | |
|--|---|
| <i>Stettin</i> Sommernachtstraum 6 — Larm um nichts 4 | <i>Wien</i> , Akademietheater Irrungen 2 —, Deutsches Volkstheater Widerspenstige 11 |
| <i>Stuttgart</i> , Wurttembergisches Landestheater, Kleines Haus Kaufmann 12 (davon 1 in Tubingen) | <i>Wiesbaden</i> , Staatstheater, Großes Haus Was ihr wollt 3 |
| | <i>Wilhelmshaven Rustrungen</i> , Neues Schauspielhaus der Jadestadt Hamlet 4 |
| F'reudenstadt, Friedrichshafen, Geislingen, Goppingen, Hildesheim, Kirchheim, Ludwigsburg, Mergentheim, Reutlingen, Tuttingen, Ubmgen und Waldsee) | <i>Wuppertal</i> , Stadtische Bühnen Barmen Larm um nichts 8 (davon je 1 in Remscheid und Solingen) |
| <i>Thale am Harz</i> , Harzer Bergtheater «Grüne Bühne» Sommernachtsstraum 17 — Wie es euch gefällt 9 | — Hamlet 2 (davon 1 in Solingen) |
| <i>Weimar</i> , Deutsches Nationaltheater König Johann 4 | Elberfeld Larm um nichts 4 — Hamlet 3 |
| <i>Wien</i> , Burgtheater Richard II 1 — Hamlet 2 | <i>Zittau i Sa</i> Widerspenstige 3 |
| | <i>Zurich</i> Wie es euch gefällt 2 |
| | —, Schauspielhaus Irrungen 6 — Wie es euch gefällt 9 — Wintermarchen 3 |

Der schon seit 1924 festzustellende Rückgang der Aufführungszahlen Shakespearescher Werke, der allerdings im Jahre 1930 durch ein maßiges Ansteigen der Gesamtspielziffer unterbrochen worden war, hat sich im Berichtsjahre 1932 beträchtlich verstärkt. Nur 1084 Shakespeare Aufführungen sind diesmal zu verzeichnen gewesen gegenüber 1302 im Jahre vorher, also rund 20 v H weniger. Abgesehen von dem jahen Aufführungsrückgang des Jahres 1915 ist dies der größte seitdem zu buchende Verlust.

Auch die Zahl der Theaterunternehmungen, die sich um Shakespeare bemüht haben, ist wiederum zurückgegangen, von 114 auf 100. Desgleichen ist auch die Anzahl der zur Darstellung gebrachten Werke geringer als im Jahre vorher: nur 23 Stücke, gegenüber 26 im Vorjahre, sind diesmal gespielt worden, wobei «Perikles», von K. Etlinger unter dem Titel «Das abenteuerliche Kronenspiel» auf die Bühne gebracht und 3mal in Frankfurt a. O. aufgeführt, mit gerechnet worden ist. Die Brucknersche «Timon» Bearbeitung¹⁾ jedoch, die verschiedentlich in Szene gegangen ist, hat keine Berücksichtigung gefunden.

«Der verlorene Sohn von London» hat diesmal 11 Aufführungen erlebt.

Im einzelnen wurden folgende Werke aufgeführt:

| | |
|-----------------------------|--------------------------------|
| Der Widerspenstigen Zähmung | 166mal durch 20 Gesellschaften |
| Ein Sommernachtstraum | 157 „ „ 19 „ |
| Was ihr wollt | 140 „ „ 25 „ |
| Der Kaufmann von Venedig | 125 „ „ 16 „ |
| Hamlet | 90 „ „ 14 „ |
| Othello | 77 „ „ 7 „ |
| Viel Larm um nichts | 58 „ „ 8 „ |
| Wie es euch gefällt | 52 „ „ 9 „ |
| Das Wintermarchen | 45 „ „ 7 „ |
| Die Komodie der Irrungen | 44 „ „ 3 „ |

¹⁾ Bruckner, Ferd. [d. i. Theod. Tagger]. Timon Tragödie. Berlin S. Fischer 1932.

| | | |
|---------------------------------|--------------|------------------|
| Romeo und Julia | 18 mal durch | 5 Gesellschaften |
| Julius Caesar | 18 „ „ | 3 „ |
| Verlorene Liebesmuh' | 7 „ „ | 2 „ |
| Die lustigen Weiber von Windsor | 6 „ „ | 1 Gesellschaft |
| Macbeth | 6 „ „ | 1 „ |
| Sturm | 5 „ „ | 2 Gesellschaften |
| König Johann | 4 „ „ | 1 Gesellschaft |
| König Lear | 4 „ „ | 1 „ |
| Maß für Maß | 3 „ „ | 1 „ |
| Perikles | 3 „ „ | 1 „ |
| Troilus und Cressida | 3 „ „ | 1 „ |
| Ende gut, alles gut | 2 „ „ | 1 „ |
| Richard II | 1 „ „ | 1 „ |

Entsprechend dem starken Rückgang der Aufführungen Shakespearescher Werke auf den deutschen Bühnen zeigt sich auch beim Rundfunk eine Abnahme der Shakespeare gewidmeten Darbietungen, wobei es sich bis auf das Hans Rothesche Horspiel «Richard II» diesmal nur um Sendespiele handelt. So brachte die «Funkstunde» (Berlin Stettin-Magdeburg) «Was ihr wollt» (am 22 VIII), der «Bayerische Rundfunk» (München Nürnberg Augsburg Kaiserslautern) «Othello» (am 22 IX). Beide Spiele wurden auf den „Deutschlandsender“ (Königswusterhausen) übertragen. Der «Mitteldeutsche Rundfunk» (Leipzig Dresden) brachte neben dem oben schon erwähnten Horspiel noch «König Lear» (am 3 IV) und der «Ostmarken-Rundfunk» (Königsberg-Heilsberg-Danzig) sandte «Macbeth» (am 21 VII).

Im Vorjahre waren durch Rundfunk etwa 3mal so viel Shakespeare-Darbietungen verbreitet worden.

Leipzig

Egon Mühlbach

Zuwachs der Bibliothek

der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft seit April 1932

NB Die durch vorgesetztes Sternchen (*) gekennzeichneten Werke sind Geschenke

I Ausgaben in englischer Sprache

- **The Plays of William Shakespeare* in 37 parts No 29 Hamlet, No 31 Othello
From the text of the Rev Alexander Dyce's 2nd ed Leipzig (Tauchnitz)
1868
- **Julius Caesar*, F d Schulgebr erkl v Emil Penner 2 verb Aufl (Frz
u engl Schulbibl Hrsg v Otto E A Dickmann Reihe B Poesie Bd XV)
Leipzig 1900

II Übersetzungen und Bearbeitungen

1 In deutscher Sprache

- Julius Caesar — König Lear — Macbeth — Othello — König Richard III —
Romeo und Julia* Verdeutschung von Walter Josten [Masch schr]
[Bonn a Rh 1932]
- Hamlet* übers v R J L Samson von Himmelstiern Dorpat 1837
- Hamlet* Dtsch Übers (nebst sachl u sprachl Erläuterungen) v Walter
Josten Bonn a Rh 1930
- Ein Wintermärchen* F d dtsch Bühne neu übers u bearb v Franz Dingel
stedt (Musik v Fr v Flotow) Gedr Buhn Mschr (z erst Male a d
Weim Hofbühne, 23 Octbr 1859) Berlin 1859

2 In litauischer Sprache

- Venecijos Parklys* [Kaufmann von Venedig] Išverte J Talmantas
(Kaunas [= Kowno]) 1928

III Shakespeareana

- Corpus Hamleticum* Hamlet in Sage und Dichtung, Kunst und Musik Hrsg
v J[oseph] Schick 1 Abt Sagengeschr Untersuchungen Bd 2 Das
Glückskind mit d Todesbrief [II] Europ Sagen Leipzig 1932
- Aspects of Shakespeare* British Academy Lectures by L Abercrombie,
E K. Chambers, H Granville Barker, W W Greg, E Legonis, A W
Pollard, C F E Spurgeon, A Thorndike and J D. Wilson Oxford 1933

- **Bruder, Erhard*, Die erste deutsche Shakespeare Aufführung unter Wieland (1761) S A Biberach Ruß (1931)
- Chambers, Edmund*, A Short Life of Shakespeare with Sources Abridged by Charles Williams from Will Shakesp a study of fact and problems Oxford 1933
- **Clemen, Wolfgang*, Shakespeare und das Königtum [A Sh -Jb Bd 68] (Leipzig 1932)
- **Deetjen, Werner*, Shakespeare Aufführungen unter Goethes Leitung [A Sh -Jb Bd 68] (Leipzig 1932)
- **Devrient, Frida*, Tagebuchaufzeichnungen Eduard Devrients über Darstellungen Shakespearescher Rollen [A Sh Jb Bd 68] (Leipzig 1932)
- **Gerwig, George William*, Shakespeare's Ideals of Womanhood New York (1929)
- Göhler, Gerhart*, Grundzüge der Regie und Dramaturgie einer neuen Bühnenbearbeitung von Shakespeare's Cymbelin Dresden 1932
- Holson, Leslie*, Shakespeare versus Shallow London 1931
- **Richter, Helene*, Albert Bassermanns Lear [A Sh -Jb Bd 68] (Leipzig 1932)
- **Tannenbaum, Samuel A*, Notes on «The Comedy of Errors» [A Sh Jh Bd 68] (Leipzig 1932)
- **Thomas, H*, Shakespeare and Spain (The Tayl Lect 1922) Oxford 1922
- **Trendelenburg, Adolf*, Shakespeares Faust (Vortrag a 7 Jan 1933) Berlin, Leipzig 1933
- **Vollert, Wilhelm*, Shakespeare, ein echt evangelischer Dichter [A «Lit Beil» z Ztg «D Reichsbote» Jhg 58, Nr 112, 10 Mai 1930] [Berlin (1930)]
- *— — Shakespeare, ein echt protestantischer Dichter [A «Aus Thür u Nachbarland» 2 Beibl z Geraer Ztg, Nr 94, 23 Apr 1931] (Gera 1931)
- *— — Shakespeares Anschauung von Mensch und Natur [A a «Lit Beil» z Ztg «Der Reichsbote» Jhg 60, Nr 98, 23 Apr 1932] [Berlin (1932)]
- Shakespeare in Deutschland* Hrsg v Gustav Wurtenberg (Dtsche Ausgaben Hrsg v H Henning und K Kessler Bd 265) Bielefeld, Leipzig 1931
- **Stratford On Avon and Broadway Village* A ser of 16 views in col aft the orig drawings by Marjorie C Bates London [1932]
- Shakespeare Jahrbuch* Hrsg i A der Dtsch Shakesp -Ges v Wolfg Keller Bd 68 (N F IX Bd) Leipzig 1932

IV Geschichte der englischen Literatur und Bühne, Vorgänger und Zeitgenossen Shakespeares

- **Scherer, Bernhard*, Vers und Prosa bei den jüngeren dramatischen Zeitgenossen Shakespeares Formtechnik i engl Renaiss -Drama Bottrop i Westf 1932
- Sternbomer, Gustav*, Staat und Drama (Fachschr z Politik u staatsbürgerl Erziehg Hrsg v Ernst v Hippel-Konigsberg (Darin Zeitalter d gr Dramas, Shakesp u a) Berlin 1932
- Stoll, Elmer Edgar*, Poets and Playwrights Shakespeare Jonson Spenser Milton Minneapolis 1930

VI Handschriften und Handexemplare

- **Sievers, Eduard*, Mit schallanalytischen Vermerken versehene 39 Einzelhefte der Tauchnitz Edition [A «Works» vol I—VII und «Plays» in 37 parts]

VII Verschiedenes

- Dark, Richard*, Shakespeare — and that crush Being Angela's guide to English literature With illustr by Thomas Derrick Oxford 1932
- Rotger, Karl*, Das Buch der Gestirne (Darin u a «William Shakespeare», Teil 1—8) Leipzig (1933)
- **Tombari, Fabio*, Johns Sohn [Übertrag Tiede aus «Fabie per amanti» — A II libro italiano, Jg 2, Nr 1, Jan 1933] (Leipzig 1933)
- Germanisch Romanische Monatsschrift* Hrsg v H und F R Schroder Jg XX H 1—12 Heidelberg 1932
- **Kraus, Carl von*, [Nachruf für] Eduard Sievers S A [a Sitzgsber d Bayer Akad d Wiss Philos -philol Kl Jhrg 1932] (München 1932)
- Deutsch Britische Rundschau* Monatsschr d Dtsch-Brit Ges (Anglo German Club London) Sitz Wiesbaden Jhrg 1932, Nr 1—6 (Juli Dez) (Wiesbaden 1932)
- **Deutscher Geist* Kulturdokumente der Gegenwart Hrsg Carl Lange und Ernst Adolf Dreyer (1 Jhrsbd 1933) Leipzig (1933)
- **Johann Friedrich Cotta* Zur 100 Wiederkehr seines Todestages 29 Dez 1832 Hrsg v d J G Cotta'schen Buchhdlg Nachf, Robert Kroner (Stuttgart 1932)
- **Jahrbuch d Sächs Staatstheater* Hrsg Verw d sachs Staatsth Jhrg 113, 1931/32 Dresden (1932)
- **Das Prisma* Blatt d ver Stadttheater Bochum/Duisburg Hamborn Jhrg 8, H 22, 23 Jhrg 9, H 1—13

Weimar, im April 1933

Der Bibliothekar der Deutschen Shakespeare Gesellschaft
W Deetjen

Register.

- Agathon, griechischer Dichter 58
 Acheson, Arthur 167
 Aeschylus, griech. Tragiker 29, 39, 41
 — Agamemnon 53, 54, 55 —
 Hiketiden 56 — Perser 57, 58
 Albright, E. M., über Spenser 196
 Alden, R. M., A Shakespeare Hand-
 book, Rez. Keller 167 — Zeit-
 schriftenschau Sonnets of Sh 193
 Alphonsus, Emperor of Germany,
 Drama 1594, 189
 Andersen, H. Ch., Dichter, Rez. Magon
 180
 Andersen, V., dänischer Sh. Forscher,
 Rez. Magon 178
 Anfang der Gesetze von Oleg, Drama
 von Katharina von Rußland 186
 Anheisser, Siegfried, Cymbelin-Bear-
 beiter 161
 Arden of Feversham 89
 Arendt, Wilhelm 105
 Aristophanes, griech. Komodiendichter
 59
 Aristoteles, Philosoph, seine Poetik als
 Grundlage für die dramatische
 Technik 27, 33, 34, 36, 37, 40, 41,
 47, 48, 54 — Aristoteles und Kant
 57
 Bacon, Francis 11, 102 — Geister-
 glaube bei ihm 190 — Silva Sil-
 varum 193
 Bacon, M. 90
 Bacon, Roger, 190
 Baker, D. E., Biographia Dramatica
 63—86
 Bald, R. C., Herausgeber von Middle-
 tons Werken 194
 Bansen, Charakterzüge aus Sh. Frauen-
 welt 149
 Barnes, Barnabe, angeblicher Dichter
 einiger Sonette 193
 Basse, W., Dichter 92, 94, 95
 Beaumont, Francis und Fletcher, John,
 Dramatiker 61, 62, 63, 81, 82, 84,
 99, 102, 191
 Beaumont-Fletcher Folio 171
 Beeston, Will., Schauspieler im 17. Jh. 62
 Behn, Aphra, Dramatikerin des 17. Jh.
 68, 72, 73, 80, 85
 Bennett, J. W., über Spenser 196
 Berger, Ludwig, Cymbelin Bearbei-
 tung 132, 147
 Berkeley, Sir W. 68
 Bernays, J. 40, 41, 54
 Betterton, Thomas, Schauspieler in der
 Zeit Karls II. 63, 67, 74, 77, 79,
 81, 167
 Beyer, Sille, Übersetzerin Rez. Magon
 179
 Blair, Lawrence, über Spenser 196
 Bleibtreu, C. 105
 Boccaccio, Giovanni, ital. Novellist 141,
 153
 Bodenham, J., engl. Dichter 94 (Anm.)
 Bodenstedt, Fr. 4
 Boissard, J. J. 195
 Boisseree, Sulpiz 45
 Bosanquet, B. 199
 Boswell Stone, Sh.'s Holinshed 161
 Boughner, D. C., Spenser 196
 Bowers, Fr. Th. 189
 Boyd, James, Goethes Bekanntschaft
 mit der engl. Literatur, Rez. Keller
 176
 Boye, Joh., dän. Übersetzer, Rez.
 Magon 180
 Boyle, R., Earl of Orrery, Dramatiker
 77
 Bradbrook, M. C., Elizabethan Stage
 Conditions, Rez. Keller 166
 Bradford, C. F., Winter's Tale 193
 Bradley, A. C., Hamlet 170
 Brahm, Dr. O. 110
 Brathwaite, Rich. 94 (Anm.)
 Brecht, Bert. 215, 224
 Brettle, R. E., Marston 194
 Brewer, Antony 68
 Bright, Timothy 187
 Bryskett, L., Life and Corr. 196
 Brome, Richard 68, 73, 78, 82
 Brooke, Tucker, Sh. at Stratford,
 Rez. Keller 167
 Browne, Dr. Edward 64, 71
 Bruno, Giordano 9, 10
 Bruun, Malte Conrad 179
 Buchner, Georg 122
 Bück, Aug., Cymbeline Bearbeitung
 160

- Bullen, A H 73 194
 Bulthaupt, Heinrich, Cymbeline In-
 scenierungen 163
 Bush, D, Mythology and the Re-
 naissance Tradition, Rez Keller 174
 Bushnell, N, Tempest 192
 Butler, Pierce, Materials for the Life
 of Sh, Rez Keller 167
 Calderon, span Dichter 39, 46
 Camden, Carroll, Lear 190 — Ka-
 lender und Weissagungen 199
 Cameron, K W, Othello 191
 Campbell, O J 89 (Anm)
 Cardozo, J L, Merchant of Venice 191
 Carlell, Lodowick 69
 Carlyle, Th 15, 16
 Carruthers, C H, As you like it 189
 Cartwright, Will 69
 Caryl, John, Dramatiker des 17 Jahr-
 hunderts 77
 Cassirer, E, Über Giordano Bruno 9
 — Die platonische Renaissance in
 England 10
 — Individuum und Kosmos in d
 Zeit d Renaissance 9
 Cavendish, Will, Schriftsteller des
 17 Jh 86
 Caxton, W, Drucker 175
 Chamberlayne, Dr W 69
 Chambers, Sir E K 168
 Chambrun, Graf von 167
 Chapman, J A, Papers on Sh 1 —
 Hamlet, Rez Keller 171
 Chapman, George 69, 194
 — Bussy d'Ambois 190
 — Sonette 193
 Chapman, Thomas 69, 82
 Chappuys, Gabriel 192
 Chaucer, G 174, 175
 Child, R de Sameri 190
 Cibber, C 64, 67, 75, 76, 77, 84, 85
 Cinthio, Giraldo 192
 Clairvaux, Bernhard von 189
 Cockain, Sir Aston, Dram d 17 Jh 69
 Coleridge, S T 169
 Collier, John Payne 174
 — Herausg von Formans Booke of
 Plaies 195
 — zu Daunce 193
 Colman, G, Anglia 19 66
 Comédie Française 124
 Commedia dell'arte 89, 91, 100
 Congreve, William, Dramatiker 83, 86
 Conrad, M G 109
 Conradi, Herm 105
 Constable, Arch, Othello 191
 Cooke, John 69
 Corey, John, Dramatiker des 17 Jh 86
 Cowley, Abraham 69
 Cox, Robert 61
 Craig, Gordon 124
 Craig, Hardin, Shakespeare, Rez
 Keller 167
 Crowne, John, Dram d 17 Jh 77, 86
 Cusanus, Nic, 10
 Daborne, Robert 70
 Daunce, Edward, elis Autor 198
 Davenant, W, Dramatiker 62, 63,
 65, 66, 67, 70, 76
 — Theater 68, 75, 76, 77, 78, 79, 80,
 81, 163
 Davenant, Mrs, Mutter von W 167
 Day, John, Dramatiker d 17 Jh 70
 Deetjen, W, Jahresbericht 1
 Dekker, John, Shoemaker's Holiday,
 The Honest Whore 99
 Dehus, Nik, Shakespeare 167
 Deutschbein, M, Festvortrag 5ff
 Denham, Sir John, Dichter 70
 Dibden, Ch 67, 73, 76, 85
 Dilthey, W, Technik des Dramas
 27ff
 Dodd, W, Beauties of Sh, Rez
 Keller 176 — Übersetzung
 Ztschrsch 187
 Donne, John, Dichter, Anatomie der
 Welt und Reise der Seele 198
 Dowland, John, Booke of Songs
 197
 Dowling, M, Dowland, 197
 Downes, John, Verf von Rosinus
 Angl 63ff
 van Draat, P Fyn, zu Jonson, 194
 Draber, Max, Ztschrsch 186
 Drake, Dr James 65
 Drama zu Shs Zeit 193
 Draper, John, Sh -s Rustic Servants,
 Aufsatz 87ff
 — über Falstaff 188
 — über Spenser 196
 Drayton, Michael 70 — Othello 192
 Drolls 61
 Drummond, W 198
 Dryden, John 65, 66, 71, 75, 82, 84,
 86, 175
 Durer, A 31
 Duffet, Thomas, Dramatiker des 17
 Jahrhunderts 75
 Durfey, Thomas, Dramatiker des 17
 Jahrhunderts 64, 65, 75, 86
 Dutton, G B, Engl Studien 49 84
 Dyer, Edward, Daunce 198
 Earle, J, Autor des 17 Jh 90
 Edwards, R, Dramatiker des 16 Jh
 88
 Ehrentreich, Alfred, über Hamlet 189
 Elisabeth, Königin v England 14, 16,
 88, 168, 169
 Eschenburg, J J, Sh -Übersetzung
 186, 187

- Essex, 3 Graf 169, 174
 — Essex-Putsch 188
 l'Estrange, E., Sh's Name 185
 Evelyn, John 63ff — 86
 Evrémonde, St., Lettre à Madame de Mazarin 72
 Falkland, H., Dramatiker des 17. Jahrhunderts 86
 Fairley, Barker, Goethe as revealed in his poetry, Rez Keller 177
 Fane, Sir Francis, Dramatiker des 17. Jahrhunderts 72
 Farquhar, George, Dramatiker 88, 86
 Field, Nathanael, Dramatiker 70
 Field, Richard, Drucker 198
 Fischer, L. A. 96
 Fischer, K., über Hegel 27
 Flaubert, Gustave 104
 Flecknoe, R., Dramatiker des 17. Jahrhunderts 86
 Fletcher, John, Dramatiker siehe Beaumont
 Foerson, P. T., Dan Sh Übersetzung, Rez Magon 179
 Forman, Simon, Booke of Plaies als Fälschung 195
 Foerster, Max 187
 Folger, Henry C., Shakespeare Library in Washington, Rez Keller 177
 Ford, John, Dramatiker 70, 194
 Forsythe, Rob Stanley 79
 Francke, Leo 150
 Freud, S., Psychoanalytiker 170
 Freytag, Gustav, Technik des Dramas 27, 33—37, 40—43, 48, 49, 52, 53, 56, 58, 59
 Froberg, Georg, Fortleben des elisabeth Dramas 61ff
 Furness, H. H., Cymbeline Ausgabe 133
 — Ausgabe von As You like it 189
 Gammer Gurtons Needle, Drama 88
 Galsworthy, John 7
 Garrick, David, Schauspieler 159
 Genée, R., Geschichte der Sh-Dramen in Deutschland 181
 Genest, John 62, 63ff — 86
 Gerstenberg, H. W., Rez Magon 182
 Gervinus, G. 29
 Gesta Romanorum 172
 Gifford, George, puritanischer Pfarrer 174
 Giordano Orsini, G. N., Textkritik 188
 Gismond of Salern, Drama 102 (Anm.)
 Glapthorne, Henry, Dramatiker des 17. Jahrhunderts 70
 Goethe, J. W. 1, 81, 82, 84, 85, 89, 45, 153
 — Prometheus, Faust, Tasso 39, 43, 50, 112
 Goethe, J. W., Xenien 111
 — der junge 122
 — Hamletkritik 169
 — Faust 201, Macbeth 208
 — Goethejahr 200
 Gohler, Gerhart, Zum Bühnenproblem des Cymbelin 181ff
 — Grundzüge der Regie und Dramaturgie einer neuen Bühnenbearbeitung von Sh's Cymbeline, 1, 3, 4, 140
 Goncourt, Edmond und Jules 104
 Gorboduc 102
 Gould, R., Dramatiker des 17. Jahrhunderts 86
 Grabbe, Chr. D. 122
 Gray, Lord, Spenser Ztschr. 197
 Gray, M. Muriel, über W. Drummond 198
 Greg, W. W. über Massinger 195
 Gregor, J. 122
 Greene, G. S. über Drummond 198
 Greene, Robert, Streit mit Harvey, 194
 — James IV. 89
 — Friar Bacon 89
 — Selmus 190
 — Looking glass 191
 Greenlaw, Edw., zu Spenser 196
 Gropius, W., Baumeister 129
 Gray's Inn Revels, Taylor, Rez Keller 169
 Grosart, A. B., Daunce 198
 Gulpin, Everard, Londoner Jurist, Rez Keller 174
 Gundolf, Friedrich, Sh., sein Wesen und sein Werk 140
 — Sh. und der deutsche Geist 186
 Gutzkow, K. 28
 Habington, William, Autor des 17. Jahrhunderts 70
 Hagen, Dr. O., Theaterschau Sh.-Jb. 1928 160, 161
 Hagemann, Carl 124
 Halliwell Philipps, J. O. 63, über Massinger 195
 Hahn, August 189
 Hamelius, Paul 86
 Hansen, Adolf, Rez Magon 180
 Harnack, A. v., Geschichte der Berliner Akademie 27
 Harris, Joseph, Autor d. 17. Jh. 80
 Harrison, G. B. 168
 Harrison, W. 90 (Anm.), 94 (Anm.)
 Hart, A. 187
 Hartog, René 109
 Harvey, Gabr., Taylor, Rez Keller 169
 — Briefe von 193, 196
 Hauptmann, Gerhart, Vor Sonnen aufgang 109

- Hauptmann, Gerhart, Hamletbearbeitung 150
 Hearsey, M über Sackville 195
 Hebbel, Friedrich 30, 111
 Hecht, Hans, über Sh 145
 Hecht, Torsten, Sh und das Problem der Raumbühne 121ff, Theater schau 220
 Hegel, G W Fr 27, 30
 — Ästhetik und Philosophie 47, 48
 Hemminge, Thomas, Dramatiker des 17 Jahrhunderts 70
 Henslowe, Ph, Tagebuch 102
 Herbert, Sir Henry, Master of the Revels, seine Aufzeichnungen 62 bis 86
 Herder, J G 53, 182 (Rez Magon), 202 (Theaterschau), s auch Sh und Herder
 Herman, E, Sh, der Kämpfer 191
 Hermann, Gottfried, Erklärer der Poetik des Aristoteles 57
 Heusler, Andreas 25
 Heywood, Thomas, Dramatiker des 17 Jahrhunderts 71, 167 (Rez Keller)
 — Woman killed with Kindness 99
 Historia Histrionica 63—86
 Holbein, Hans 31
 Holz, Arno 102, 105ff—111
 — Buch der Zeit, Goldene Zeiten 106, 108
 Holz, Arno, Verlorene Illusionen 106, 108
 Horn, F A von, Musik zu Winter's Tale 214 (Theaterschau)
 Hotson, J, Leslie 62, 81
 Howard, James und Robert, Dramatiker d 17 Jh 76, 86
 Hyer, Offe, Rez Magon 179
 Hughes, Thomas, elis Dramatiker 85, 102
 Humperdinck, E, Musik zu Twelfth Night 214 (Theaterschau)
 Iffland, A W 57
 Jacke Juggeler, Drama 88
 Jacobsen, J P, Rez Magon 180
 Jacobus a Voragine, Legenda Aurea u die Hamlet Sage 172
 Jakob I 169, und Macbeth 190
 Jakob und Esau, elis Drama 88
 Jeffery, M, Sh und Italien 185
 Jenkins, R, über Spenser 196
 Jessner, L 124
 Immermann, Karl 166
 Jocasta, Play 102
 John, J F 94 (Anm)
 Jolly, George, Schauspieler des 17 Jahrhunderts 63
 Jones, H. S V über Spenser 197
 Jones, Ernest, Psychoanalytiker 170
 Jonson, Benjamin 62, 71, 81, 82, 84, 171, 172, 174, 188, 197 (Spenser)
 — Every Man in His Humour 99, 194
 — Volpone 99
 Jordan, Th 65
 Josten, Walter, Übersetzer von Hamlet 217 (Theaterschau)
 Kaegi, W 153, 156
 Kainz, Josef, Schauspieler, Rez Hecht 182ff
 Karl II, König v England 66, 83
 Katharina, Zarin von Rußland, als Dramatikerin 185
 Keats, John 171 (Rez Keller)
 Keley, Alfred, King Lear 190
 Keller, W Bucherschau 166
 — Dramat Zusammenarbeit 102,
 Kielland, A L, Norwegischer Schriftsteller 106
 Kilian, Eugen, Cymbeline Kritiken 161
 Kilgrew, Thomas, Master of the Revels, Theaterbesitzer des 17 Jahrhunderts 62, 68 (Anm, 72, 86)
 — sein Theater 68, 74, 75, 77, 78, 80, 81
 Kindervater, Jos Wilh Ztschrsh 185
 Kirwood, A E M Ztschrsh Drucker Field 198
 Kleist, Heinrich v 111
 — Kathchen v Heilbronn als Hor spiel 224 (Theaterschau)
 Klein, David T über Forman 196
 Koepfel, E, über Massinger 194
 Koehler, J, über Merchant of V 191
 Komisariewsky, russischer Regisseur 3
 Korngold, E W, Musik zu Twelfth Night 222
 Kosmismus 7ff
 — in Sh's Sonetten 12
 Kranendonk, A G, Ztschrsh Mid summer Night's Dream 191
 Kusterer, A, Komponist 206 (Theaterschau)
 Kyd, Thomas, Spanish Tragedie 189
 Kynaston, Sir Francis, Lebensdaten Ztschrsh 198
 — Leoline and Sydanis, Cynthiades Ztschrsh 198
 Lacy, John, Schauspieler und Dramatiker des 17 Jahrhunderts 74, 77
 Landauer, Gustav 144
 Langbaine, Gerard 63ff—86
 Latham, W, Phylala Lachrymarum Ztschrsh 198
 Lavender, Theophil 195
 Lawrence W J 63
 Leanerd, John, Dramatiker des 17 Jahrhunderts 86

- Lee, Sir Sidney 83, 95, 168, 169
 Lee, Nathanael, Dramatiker des 17
 Jahrhunderts 86
 Lembcke, Edward, dan Sh Übersetzer, Rez Magon 180
 Lenz, J M R 122
 Lessing, G E 1, 2, 30, 81, 33, 34, 36, 37, 52, 182, 186
 Lincoln s Inn Fields (Theater) 62
 Linden, W, Aufsatz im Sh -Jb 1928 145
 Lope de Vega, span Dichter 172
 Lukrez Ztschrsh 196
 Luserke, Martin, Shakespeare und das heutige Laienspiel 112ff
 — Shakespeare-Aufführungen als Bewegungsspiele 149, 160, 161
 — Aufführungen in der Schule 186
 — Bühnentaetigkeit 189
 Lyly, John,
 — Campaspe 89
 — Euphues 8, 9
 — Einfluß auf Sh s Komodien 169
 — Streit mit Harvey 193
 Magon, L, Rez über danische Sh - Übersetzungen 182
 Malone, E 62, 83, 85
 Markham, Gervase, Autor d 17 Jh 72, 94, 95
 Marlowe, Christopher 72
 — Edward II, 89
 — Faustus 89, 194
 — Jew of Malta 89, 188
 Marston, John 72
 — Scourge of Villanie 194
 Marshall, L B, Lathum 198
 Martin, Alfred v, Soziologie der Renaissance 17
 Martin, W C, über Spenser 197
 Martinus Polonus u die Hamletsage 172
 Mason, John, Dram d 17 Jh 73
 Massinger, John, Dramatiker des 17 Jahrhunderts 61, 73, 81, 82
 — Virgin of Martyr 191
 — Renegat, Marriage of Wit and Wisdom, The Second Maydens Tragedy 194
 Matthews, W, über elis Stenographie 187
 Mayne, Jasper, Dramatiker des 17 Jahrhunderts 72
 McElderry, B R zu Spenser 197
 Meisling, Simon, Rez Magon 180
 Meißner, P, E St 67, 68 11
 Mendelssohn-Bartholdy, F, Musik zum Sommernachtstraum 220
 Merck, Joh Hein, Brief von Lessing an ihn 2
 Meredith, G 18
 Meyer, Fr L W, erster Bearbeiter des Cymbeline 131
 Michelangelo 6
 Middleton, Thomas, Dramatiker 61, 68, 73, 81, 82
 — Game of Chess 194
 Milton, John, Begriff der Dignity 17
 — Stoll, Rez Keller 172, 173, 174, 175
 Mirandola, Pico della, Philosoph 10
 Mirror for Magistrates, s Sackville
 Molin, Niels, schwed Sh -Übersetzer, Rez Magon 182
 Montemajor, J, span Autor, Felismena 88
 Moore Smith, G C, über E de Vere 198
 Morton, Ed P 84 (Anm)
 Moryson, F 94 (Anm)
 Mosenthal, S G 28
 Motteux, P A, Dramatiker des 17 Jahrhunderts 65, 74
 Mountfort, Will, Dramatiker des 17 Jahrhunderts 72
 Muhlbach, E, Theaterstatistik 226
 Müller, Otfried 58
 Munro, John 74
 Murdach, Heinrich 189
 Mutalamisbrief und Hamlet Sage Rez Keller 172
 Nash, Thomas, Dramatiker, Literarische Notizen 167
 — Taylor, Rez Keller 169
 — Streit mit Harvey 193
 Neckel, Gustav 25
 Neilson und Thorndike, Facts about Sh 167
 New Shakespeares, Cambridge 166, 188
 Nichtdramatische Literatur zu Sh Zeit 195
 Nicoll, All 61, 62, 65ff — 86
 Nielsen, Nicolai, Rez Magon 180
 Nohl, H, Herausgeber des Dilthey'schen Aufsatzes 28
 Nollau, H, Germanische Wiedererstehung 25
 Norden, John, Kartograph, Vicissitudo Rerum Rez Keller 174
 Oechelhauser, W, Bearbeiter des Cymbeline 131
 Oehlenschläger, A G, Dan Dichter, Rez Magon 180
 Østerberg, Waldemar, Rez Magon 178
 Ohle, R, Sh s Cymbeline 141
 Oliphant, E H C, Sonette 193
 Orrery, Graf v, siehe Boyle
 Otway, Thomas, Autor d 17 Jh 76, 86
 Overbury, Sir Thomas, 90
 Ovid 175
 Pantragsmus 25

- Payne, Thomas, Dramatiker des 17. Jahrhunderts 86
 Peele, George, *Old Wive's Tale* 89, 193
 Pepys, Samuel, *Diary* 63ff—86
 Philipps, Edward 79
 Phrynichos, griechischer Tragiker 58
 Platon 29, 41
 Plautus 88, 89, 100, 101
 Plutarch 173
 Pollard, A. W., *Textgeschichte von Shaks Dramen* 188
 Pollert, Hubert, *Zeitschriftenschau*
 Pope, E. F., über Spenser 197
 Powell, George 68, 85, 86
 Prayse of Nothing, Ztschr. Daunce 198 (Autorenfrage)
 Price, H. T., Henry V 190
 Price, L. M., *English German Literary Influences*, Rez. Keller 175
 Purcell, J. M., über Sidney 197
 Purcell, H., *Musiker* 220 (Theatersch.)
 Quiller Couch, Sir Arthur, Herausgeber des *New Shakspeare* 188
 Rabelais, Fr., *Gargantua* 17
 Racine, J. J., Stoll, Rez. Keller 173
 Rahbek, Knud Lhyne, Rez. Magon 179
 Raleigh, Sir W., *Macbeth* 190 (Geisterglaube)
 Randolph, Thomas 74
 Ravenscroft, Edward 74, 76, 86
 Record Office, Public 62, 63, 64ff—86
 Red Bull Theatre 62, 63, 83
 Remhardt, Max 124
 Renaissance Philosophie 10
 — bei Spenser 197
 — Wirkung auf Engländer 198
 Rice, W. G., über Massinger 195
 Ruchter, Helene, Kanz, Rez. Hecht 182
 Rilke, R. M., *Stundenbuch* 6
 Rhodes, John, Schauspieler des 17. Jahrhunderts 62, 63
 Rosenfeldt, Niels, dan. Sh.-Übersetzer, Rez. Magon 180
 Rothe, Hans, Sh.-Übersetzer 200—225
 Rowe, N., Dramatiker des 17. Jahrhunderts 86, Biographie Shaks 167
 Rowlands, S., Dramatiker des 16. Jahrhunderts 90, 95 (Anm.)
 Rowley, Will 74
 Rubow, Paul, Shakspeare in dansk, Rez. Magon 178ff
 Ruggles, George, Dramatiker 74
 Ruud, Martin, Shakspeare in Denmark, Rez. Magon 178f
 Sachs, Hans 172
 Sackville, Thom., *Mirror for Magistrates* 195
 Salisbury Court, Theater 62
 Sampson, Will 72
 Sander, Dr. E. 109 (Anm.)
 Sandy, George, über Massinger 195
 Sargent, Ralph R., über Daunce 198
 Sarrazin, G. 169
 Saunders, Ch. 72
 Savits, Jocza 166
 Scott, Thomas 66
 Seccombe, H. G. 198
 Sedley, Sir Ch., Dramatiker des 17. Jahrhunderts 75
 Seeley, Sir John 14
 Settle, Elk., Dramatiker 66, 74, 86
 Shadwell, Thom., Dramatiker 75, 76, 86
 Shakespeare, William
 — Association Facsimiles, Rez. Keller, 173
 — Bildnisse, Rez. Keller, Wilson 168
 — Bühne ein neutraler Schicksalsort 116 — Rekonstruktion 123, 125, 126, 127, 128 — Elisabethanisches Bühnenhaus, Vorderbühne 129, 132, 166 — Münchner Sh.-Bühne 166 — London Elizabeth Stage Society 166 — Rez. Keller Wilson 168 — Rez. Keller Schücking Hamlet 170 — Vergl. Ch. Richard Wagner 176
 — Bühnenanweisungen, Spielanweisungen im Text 144, 164, 188, 190 — Szeneneinteilung im Druck 132
 — Biographie Jugenderlebnisse 156
 Butler, Rez. Keller 167 — Craig, Rez. Keller 167—168 — Wilson, Rez. Keller 168—169
 — Chronologie Wilson, Rez. Keller 169, Datierung von L. L. L.
 — Nachleben im latinisierten Theater leben 119, 185
 — Name 185
 — Quellen 166 — Hamlet 170 — Plutarch 173
 — Technik der dramatischen Arbeit 35, Freytag 39, 43, 45, 46, 50, 51
 — dramatische Tradition 89
 — Dreiweltenschema 117
 — ' der Bühnen
 — Formgesetze seiner Dramatik 152
 — Rustic Servants 98, 101
 — Genialität der Komposition 115
 — Regeln, Symmetrie 118
 — Cymbeline 144—146
 — Textgeschichte der Dramen 170, 188
 — Textkritik der dan. Übersetzer Rez. Magon 181
 — Weltanschauung 7, sein Weltbild nach 1600 139, 145

Shakespeare, Werke

im allgemeinen 62, 74, 81, 82,
84, 87, 88, 112, 113, 136, 187
sein dichterisches Gesamtwerk
152, 165

Stenographie, Umfang der Büh-
nenstücke, Textkritik, Cambr
Sh Ausgabe, Fallstaff Zt-
schrsh 187

— Einzelne Ztschrsh 189
Historien Sh, der Staat und
die Geschichte 14, 15, 16, 17,
21, 35, 76

— Komodien Sh, die Gesellschaft,
Freundschaft, Liebe, Comic
Spirit 17, 18, 21, 74, 132
(Frühzeit), 169 (Rez Keller),
180 (Rez Magon), 100 (2 Pe-
rmode)

— Tragodien 75, 85, 132 (Dramen
der Frühzeit), 135, 136, 145,
146, 169

All's well 74, 98

Andronicus 76, 189

Antonius u Kleopatra 75, 172,
173
(Stoll, Rez Keller), 179 (Rez
Magon)

As You like it 18, 21, 74, 88, 93, 94,
97, 98, 116, 117, 118, 189 (Ein-
zelstelle)

Julius Caesar 14, 19, 75, 125, 179
(dan Übersetzung), 183 (Rez
Richter Hecht), 186 (in der
Schule)

Cymbeline 3, 4, 75, 98, 116, 119, 131
bis 165 (Zum Bühnenproblem
des C)

Coriolanus 44 (Technik d Dramas),
75

Errors 74, 88, 89, 90, 91, 100, 169,
(Rez Keller), 190

Gentleman of Verona 75, 88, 89, 91,
93 (Anm), 169

Hamlet Corpus Hamleticum siehe
J Schick 7, 10, 11, 13 (Anm)
— Tragik und Metaphysik in
19, 20—24 — Technik des Dra-
mas 43, 44, 45, 76, 83, 109, 114,
136 — Altnordische Sagenwelt
in 142 — Exposition 155, 169
— Hamletkritik 169, 169—172,
175, 176 — Monolog 179, 183
(Rez Richter-Hecht) — Ham-
let in Rußland 185 — In der
Schule 186

Henry IV 76, 96 (Anm), 181
(Rez Magon)

Henry V 13, 147, 172, 173 (Stoll),
188 (Bühnenanweisungen)

Henry VI 16, 19, 77

Henry VIII 77, 98, 102

King John 16, 77, 189

King Lear Technik des Dramas 43,
44, 45, 49, 76, 97, 98, 118, 136,
169, 183 (Rez Richter Hecht),
186 (In der Schule), 190 (Einzel-
stellen, Ztschrsh)

Love's Labour's Lost 74, 91, 169

Lucrece Druck von Field 198

Macbeth Technik des Dramas 43,
76, 98 — Hexen 174 — Mono-
log 179 — In der Schule 186 —
Textkritik 188 — Augapfel 190
Geisterglaube 190

Measure for Measure 75, 98, 143,
144, 176, 179, 183 (Rez Richter
Hecht), 188 — Augapfel 190

Merchant of Venice 18, 74, 91,
93ff, 95, 96, 115, 116, 118,
136, 184 — Vertrag Shylock-
Antonio 191

Merry Wives of Windsor 74, 186
(Russ Übersetzung)

Midsummer Night's Dream 18, 74,
116, 117, 136, 169, 191 (Einzel-
stelle)

Much ado about nothing 75, 183
(Rez Richter Hecht)

Othello 7, 19, 49, 75, 91, 93, 185,
191

Pericles 76

Richard II 13, 16, 77, 183 (Rez
Richter Hecht)

Richard III 77, 185 (in Rußland),
192 (Einzelstelle)

Romeo and Juliet 76, 88, 91, 137,
155, 176 (Goethe), 183 (Rez
Richter Hecht), 187 (Aufführung
in Leipzig 1767), 191

Sonnets Kosmismus als Weltan-
schauung in 12, 13 — Dark
Lady 167 — 104 Sonett und
Übersetzung der Sonette 163
(Rez Magon), dänische Über-
setzung 180, 181, Ztschrsh 193
(siehe Olphant, Alden, Stroup,
Tannenbaum, Stalker)

Taming of the Shrew 74, 88, 90,
92ff, 99, 149, 222 (Theatersch,
Vorläufer des Stücks)

Tempest 19, 75, 98, 116, 145, 183,
192 (Deutung)

Timon of Athens 76, 98, 186 (russi-
sche Übersetzung)

Troilus 9, 14, 19, 76, 169, 175, 183
(Rez Richter-Hecht)

Twelfth Night 18, 75, 91, 95, 96, 97,
98, 99, 116, 119, 126, 162, 179
(als Oper), 206

- Venus and Adonis* 180 (Rez Magon),
 Druck von Field 198
Winter's Tale 75, 98, 116, 118, 145,
 188, 192 (Einzelstelle)
 Shakespeares Zeitkultur 97, 99 (Rustic
 Servants), 110, 111, 114—119, 198
 Shakespeare Aufführungen
 Jessner Inszenierungen 124
 Reinhardt Inszenierungen 124, 203,
 217
 auf der dänischen Bühne, im dan
 Nationaltheater und dan Pri
 vattheatern 181 (Rez Magon)
 von Martin Luserke 118
As You like it Rheinisches Stadte
 bundtheater 212
 — Augsburger Stadttheater 221
 — Reinhardt Schule in Wien 222
Caesar Badisches Staatstheater
 Karlsruhe 1981 125
 — Schauspielhaus in Essen 212
 — Stadttheater in Erfurt 219
 — Landestheater Oldenburg 218
Coriolanus Dessau (Uraufführung
 von H Rothe Neufassung) 218
 — Horspiel durch Deutschland
 sender 224
Cymbeline in Weimar 3, 4, 183,
 150
Errors Dresdner Staatstheater 205
 — Münchner Kammerspiele 209
 — Breslauer Lobe Theater 218
 — Magdeburger Stadttheater 217
 — Neues Theater in Prag 225
Hamlet im litauischen Staats
 theater in Kowno 3
 — in Sinfieropol in der Krim 3
 — in Dresden, bearbeitet von G
 Hauptmann 150
 — im Old Vic in London 170
 — im Schauspielhaus in Hannover
 215
 — Stadttheater in Magdeburg 216
 — Stadttheater Regensburg 221
King John Nationaltheater in
 Weimar 219
King Lear Nationaltheater in
 Mannheim 220
Macbeth in Rußland (Komisarnew
 sky) 3
 — in Stratford 3
 — Staatstheater München 208
 — Landestheater Braunschweig
 215
Measure f M Erfurter Stadt
 theater 219
 — Württembergisches Landesthe
 ater Stuttgart 221
Merch of V Altes Theater Leipzig
 210
Merch of V Deutsches Theater
 am Rhein 210
 — Stadttheater Heidelberg 220
 — Neues Theater in Prag 225
Midsummer N Dream Dresdner
 Staatstheater 205
 — Altes Theater Leipzig 210
 — Deutsches Theater am Rhein 210
 — Schauspielhaus Bremen 213
 — Landestheater Braunschweig
 215
 — Thalia Theater Hamburg 216
 — Augsburger Stadttheater 221
 — Marburger Festspiele 223
Much Ado Berliner Volksbühne
 203
 — Dusseldorfer Stadt Schauspiel
 haus 211
 — Wuppertaler Bühnen 212
 — Altonaer Stadttheater 216
 — Stettiner Stadttheater 216
 — Mecklenburgisches Staatsthea
 ter 216
 — Burgtheater Wien 222
Othello Horspiel 223
Pericles Frankfurt a d O 217
Romeo in Leipzig 1767 186
 — Bayrisches Staatstheater 207
 — Elberfelder Stadttheater 212
 — Schauspielhaus Bremen 213
Taming of the Shrew Schauspiel
 haus Hamburg 215
 — Königsberger Neues Schauspiel
 haus 217
 — Staatstheater Kassel 219
 — Württembergische Volksbühne
 221
 — Deutsches Volkstheater Wien
 222
Tempest Stadttheater Bochum
 Duisburg 211
 — Landestheater Karlsruhe 126,
 220
Twelfth N Staatstheater Berlin
 201
 — Dresdner Oper (als Oper) 206
 — Stadttheater Bochum Duisburg
 211
 — Bremer Stadttheater 214
 — Freilichtaufführung d Dessauer
 Friedrichtheaters 223
 — Harzer Bergtheater 223
 — Horspiel im Deutschlandsender
 225
Winter's Tale Dresdner Staats
 theater 205
 — Stadttheater Osnabrück 213
 — Bremer Stadttheater 214
 — Stadttheater Halle a d S 214
 — Stadttheater Nürnberg 221

- Winter's Tale* Marburger Festspiele 228
 — Schauspielhaus Zurich 225
 Shakespeare Bibliothek in Washington 177, in Weimar 230
 — Darsteller Will Kemp 89, 99 —
 Betterton Th siehe unter Betterton
 — Kainz, J, seine Sh-Rollen 182 (Rez Richter Hecht)
 — Gesellschaft Jahresbericht 1, Herausgeber des Jahrbuches 102, Festaufführungen 219, Bibliothek 230
 — Jahrbuch 102 1927, 1928 145
 — — Bd 30 und 31 169
 — — Bd 36 161
 — — Bd 50 172
 — — Bd 57 175
 — — Bd 62 und 63 166
 — — Bd 65 178
 — — Bd 68 186, 187
 — Übersetzungen in Danemark 178 bis 182
 — — in Norwegen 182
 — — in Rußland 185
 — — in Schweden 182
 — — in der Schule 186
 — — von Eschenburg 186, 187
 — — von Josten, Walter 217
 — — von Rothe, Hans 200—225
 — — von Schlegel Tieck, siehe Schlegel und Tieck
 — — von Weise, Ch F 187
 — — von Wieland, Ch, siehe Wieland
 — und die Gegenwart 2—4, 114 (Laienpiel), 121, 150, 154 (Sh Inszenierungen), 128ff (Sh Aufführungen), 130 (Geistererscheinungen), 166 (Münchener Sh-Bühne)
 — und Goethe, siehe auch unter Goethe 52, 176—177 (Boyd, Rez Keller, Fairley, Rez Keller, Goethe und Sh Gotz, Faust, Tasso, Egmont, Iphigenie, Gedichte), 186 (Sh's Einfluß auf Goethe), 187 (Goethes Sh Auffassung)
 — und Herder siehe auch J G Herder 52 (Versuch über Sh) 45, 186 (Einfluß Sh auf Herder) 202
 — und seine Mitarbeiter 99, 102, 103
 — und die Musik 4 (verschiedene Komponisten von Sh Texten Schubert, Schumann, Wolf, Strauß) 197 (Dowland), 202, 205 (Twelfth Night Schubert), T N als Oper 206, 214, 220 (Taming of the Sh) 206, 214 (*Winter's Tale*), (*Midsummer N Dream*) 220
 — und die Renaissance 6—7, 153—154
 Shakespeare Bibliothek und die höhere Schule 167 (in der amerikanischen Universitätserziehung), 186
 — und Wieland, s auch Wieland 1, 2
 Shaw, G Bernard 8
 Sheridan, R B 194 (Rivals)
 Shirley, James, Dramatiker 61, 62, 68, 78, 81 (St Patrick of Ireland) 191
 Shortridge, B P 92 (Anm)
 Sidney, Sir Philip II (Arcadia) 156, 172, 189, (Spenser) 197, (Astrophel and Stella) 197
 Sievers, Ed 5
 Simson, B D 190 (Henry V)
 Simmons, E J 185 (Sh in Rußland)
 Skiaethera 174 (Facsimile Rez Keller)
 Small, S A 88
 Sokrates 30
 Sophokles 52, 54, 57, 58 (Antigone) 59, 112, (Trachinerinnen, Ödipus)
 Southampton, Graf von 168
 Spengel, Leonh 41
 Spenser, Edmund (Fairy Queen) 191, 196—197 (Mutability, Fairy Queen Garden of Adonis, Castle of Alma, Biographie, View of the present state of Ireland, seine Sprache, Shepherds Calendar)
 Stahl, Dr E L 200 (Theaterschau) 209, Theaterschau 1931/32 209
 Stalker, Archibald 193 (Sonette, Ztschr.)
 Stenographie zu Sh's Zeit 187
 Smith, Grace P 189 (As you like it)
 Stoll, E E 100, 172 (Poets and Playwrights, Rez Keller)
 Stroup, T B 93 (Anm)
 Stubbes, P 90 (Anm)
 Suada, dänische Zeitschrift 179 (Rez Magon)
 Suckling, Sir John 79, 81
 Sumarokov, russischer Bearbeiter des Hamlet 135 (Ztschr.)
 Scheler, Max 22
 Schuck, Jos, Corpus Hamleticum 2, 171 (Rez Keller)
 Schiller, Friedrich 34, 35, 111 (Xenien), 130 (Das Theater als moralische Anstalt), 186 (Einfluß Sh's auf ihn), 224 (Maria Stuart als Horspiel)
 Schürmer, Walter F 175 (Antike, Renaissance und Puritanismus)
 Schlaf, Johannes 102ff — Die kleine Emma 107, 109 — Ein Abschied, Ein Tod, Krumme Windgasse 26
 Die Papierne Passion 109, 110 — Die Familie Selicke 109, 110
 Schlegel, A W 1, 46, 127, 176, 202, 215, 222

- Schlenther, P 110
 Schopenhauer, A 42
 Schucking, L L 100, 166, 170 (Rez Keller), 173, 187
 Southerne, Thomas, Dramatiker 86
 Tannenbaum, S A 188 (New Cambr Sh), 190 (Lear), 193 (Sonnets), 194 (Middleton), 195 (Massinger)
 Tate, Nah Dramatiker des 17 Jahr hunderts 65, 75, 76, 77, 80, 86
 Taylor, Rupert 169 (Rez Keller)
 Theaterschau 200
 Theaterstatistik 226
 Thorpe, Thomas, Herausgeber der Sonette 193
 Timmer, B J 191 zum Merchant
 Thukydides 172 (Pausanias)
 Tieck, Dorothea 3, 149, 163
 Tieck, Ludwig 51, 123, 125, 203, 214, 215
 Tillich, Paul 23, 24 (Religiose Verwirklichung)
 Tomkis, Thomas, Dramatiker des 17 Jahrhunderts 79
 Tonge, Mildred 190 (Macbeth)
 Tschchow, M., russischer Schriftsteller 3
 Two Noble Kinsmen 102
 Udall, Nicolas 88 (Ralph Roister Doister)
 Vanbrugh, Sir John, Dramatiker 64, 83, 86
 Vaughan, Lord 84
 Verdi, G 207 (Shakespeareoper)
 de Vere, Edward, 17 Graf von Oxford 4 (angeblicher Verfasser von Sh s Werken), 198 (Briefe von)
 Villiers, George, Duke of Buckingham 64, 66
 Vincke, C F, Bearbeiter von Cymbeline 181
 Vischer, Friedrich Theodor 47
 Wagner, Richard 161, 176 (Das Liebes verbot)
 Wahr, Fred B 187 (Goethes Sh Auffassung)
 Waldo, J A 169 (Hamlet, Rez Keller)
 Walkley, Verleger 191 (Othello)
 Waller, Will 67
 Walser, E (Geistesgeschichte der Renaissance) 153, 156
 Ward, B M 193 (zu E de Vere)
 Watson, H F 192
 Webster, John 79, 80, 82
 Weisker, Jürgen 200 (Theaterschau)
 White, Beatrice 174
 Wieland, Chr M, 1 (Wieland und Sh, Sh Übersetzung), 2 (Sendschreiben an einen jungen Dichter)
 — Johannstrau, Agathon 1, Oberon 2
 William, Charles 175 (The English Poetic Mind, Rez Keller)
 Willis, J 187
 Wilkins, George 80
 Wilmot, J, Earl of Rochester 67
 Wilson, J D 168 (The Essential Shakespeare, Rez Keller) 188
 Herausgeber des Cambridge New Shakespeare)
 Wilson John, Dramatiker des 17 Jahr hunderts 86
 Withington, Robert 192 (Richard III)
 Wolflin, H 8, 187
 Wokatsch, W 192
 Wolffsohn, C W 28
 Wood, Paul 77
 Wordsworth, W 175 (Prelude)
 Wosemose, H Chr 179 (Rez Magon)
 Wright, L B 89
 Wulff, C L P 179 (Rez Magon)
 Wycherley, Will, Dramatiker 83, 86
 Zola, Emile 105, 106
 Zeitschriftenschau 185
-